

RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE
ÜBER BILDENDE KUNST

IN DREI BÄNDEN HERAUSGEGEBEN VON HANS ROSENHAGEN

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1914



RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE

ÜBER BILDENDE KUNST

ERSTER BAND:

KÜNSTLER UND WERKE

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.

BERLIN 1914




LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

VORWORT

Warum lernt man einen Künstler, einen Gestaltenden am allerbesten kennen, wenn man ihn in seiner Werkstatt, bei der Arbeit aufsucht? Weil man ihn dort inmitten der Vorbereitungen findet, die er zur Ausführung seiner Schöpfungen getroffen hat oder trifft, weil man dort ohne weiteres feststellen kann, wie der Gegenstand seiner Kunst, der unmittelbare Eindruck auf ihn gewirkt hat oder wirkt, was er daraus macht und wie seine Einfälle Gestalt gewinnen. Das gilt nicht nur für die Werkstatt des Malers und Bildhauers, sondern für die jedes Schaffenden. Wir sind glücklich, die Tagebücher und Briefe großer Dichter und Gelehrter, die Aufzeichnungen berühmter Staatsmänner zu besitzen. Alles, was uns hilft, dem Wesen eines bedeutenden oder interessanten Menschen näher zu kommen, einen Blick in die Werkstatt seines Geistes zu tun, ist von Wert. In diesem Sinne soll die hier gebotene Sammlung von Aufsätzen Richard Muthers dazu beitragen, die Eigenart und besondere Begabung dieses Schöpfers der modernen Kunstgeschichtsschreibung seinen zahlreichen Verehrern und der Mitwelt näherzubringen.

Richard Muther hat weder Tagebücher geführt, noch ist er ein eifriger Briefschreiber gewesen; aber er war nicht nur Kunstgelehrter, sondern auch Journalist und zwar einer der feinsten, die Deutschland je besessen hat. Seine

Darstellung ist ungewöhnlich anschaulich und die Art, wie er seine Eindrücke und Erlebnisse, seine Erfahrung und sein Wissen mitteilt, oft hinreißend. Sein glänzender Stil, die Kunst, mit der er sich mitteilte und den Leser zu fesseln wußte, erklären ohne weiteres den Erfolg, zu dem er es als Herold der modernen Kunst beim gebildeten Publikum mit seiner „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" und seinen übrigen großen kunstgeschichtlichen Arbeiten brachte. Über diesen Erfolg haben gelehrte Häupter sehr unwillig und heftig ihre Perücken geschüttelt, jedoch nicht hindern können, daß Muther selbst in ihren Reihen Schule machte. Es ist aber nun einmal das Schicksal aller selbständig Schaffenden, aller Bahnbrecher, daß sie über ihren Nachahmern vergessen werden. Auch mit Muther ist es so gegangen. Als er vor vier Jahren starb, hatten es die am eiligsten, ihn einen toten Mann zu nennen, die am meisten von ihm gelernt und seine Arbeiten am eifrigsten benutzten. Die Zeit gleicht solche Ungerechtigkeiten aus. Seine Nachahmer haben am meisten dafür gesorgt, daß die Erinnerung an Muther, die bei seinen zahlreichen Verehrern ja in Wirklichkeit nie erloschen war, wieder sehr lebendig geworden ist. Ratlos stehen diese scheinbar so Selbstgewissen vor den Äußerungen der neuesten Kunst. Aus Furcht, für unmodern gehalten zu werden, wagen sie nicht einmal gegen den Blödsinn aufzutreten, der sich in der Kunstproduktion der Gegenwart breitmacht. Sie lavieren und sind darum außerstande, Meinungen zu prägen, entscheidend auf das allgemeine Urteil zu wirken. Kein Wunder, daß unter diesen Umständen das Ansehen eines Mannes in Verklärung erscheint, der kühnen Geistes und historisch geschult, mit dem Blick auf das Ganze, auf die Gesamtheit des künstlerischen Schaffens

klare Urteile fällte und so seinen Beruf zum sicheren Führer durch das Labyrinth der Tageskunst erwiesen hatte. Niemand hat Muther bisher zu ersetzen vermocht, und darum greift nicht nur der Laie, sondern auch der Kunstgelehrte immer wieder zu seinen Büchern, wenn er sich über das Wesen der modernen Kunst und ihre wichtigsten Erscheinungen unterrichten will. Die ordnende und gestaltende Persönlichkeit Muthers wird heute selbst von denen vermißt, die ihm bei Lebzeiten nicht wohlwollten oder Einwände gegen seine Methode zu erheben hatten.

Dem neuerwachten Interesse an dem Schöpfer der modernen deutschen Kunstgeschichtsschreibung dürfte eine Sammlung der in Zeitungen und Zeitschriften im Laufe von rund zwei Jahrzehnten erschienenen Aufsätze Muthers nicht unwillkommen sein. Einmal, weil es eine ästhetische Freude bereitet, mit den Leistungen eines so begabten Schriftstellers und geistvollen Menschen sich zu beschäftigen, sodann, weil diese Aufsätze die Vorarbeiten oder Studien bilden zu den bewunderten Büchern des Verfassers und endlich, weil sich an Hand dieser Arbeiten feststellen läßt, wie unmittelbar Muther empfand und wie gegenwärtig ihm Geist und Kenntnisse allzeit waren. Denn diese Aufsätze sind meist Gelegenheitsschöpfungen, schnell, im Hotelzimmer oder während der Eisenbahnfahrt oder auf eine eilige Aufforderung hin entstanden. In jedem Sinne zeigen sie, was Muther als Schriftsteller, Gelehrter und Journalist bedeutete. Daß er selbst viel von diesen sozusagen: auf Anhieb entstandenen Leistungen hielt, geht daraus hervor, daß er begonnen hatte, Sammlungen davon zu veranstalten, die denn auch 1900 und 1901 unter dem Titel „Studien und Kritiken“ in zwei Bänden (Wiener Verlag, Wien) erschienen sind. Und er

dachte offenbar sehr lebhaft an eine Fortsetzung. Die in seinem Nachlaß von mir vorgefundenen, in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Aufsätze waren nämlich fast ausnahmslos bereits von ihm redigiert, mit handschriftlichen Zusätzen und Streichungen für den zukünftigen Buchdruck hergerichtet. Er mochte eingesehen haben, daß ein unveränderter Abdruck, an dem er bei der ersten Sammlung festgehalten, für die Sache nicht von Vorteil sei, daß Wiederholungen und Widersprüche in einem Buche nicht erfreulich wirken, daß Wendungen und Ausführungen, die einen Zeitungsleser amüsieren, in einem Buche nicht immer am Platze sind.

Das vorhandene Material war sehr groß, da Muther in der Zeit von 1901 bis zu seinem 1909 erfolgten Tode journalistisch außerordentlich tätig gewesen ist. Ich mußte also, um den Umfang der Sammlung zu beschränken, wählen und entschied mich dafür, die reinkritischen Ausstellungsberichte zurückzulassen, da diese eigentlich nur die Fachkreise und den Historiker interessieren und nach vielen Jahren ihrer Entstehung in einem Buche einen herbarienartigen Duft ausströmen. Dafür entschloß ich mich, der neuen Sammlung aus den im Buchhandel nicht mehr erhältlichen „Studien und Kritiken“ alles beizufügen, was nicht Ausstellungsbericht ist und mir von bleibendem Wert und bezeichnend für Muthers Art erschien. Nur die Berichte von der Pariser Weltausstellung 1900 glaubte ich nicht fortlassen zu dürfen, weil sie ein überaus charakteristisches Beispiel für Muthers Fähigkeit bilden, einen ungeheuren Stoff zu bändigen und sein Wesentliches anschaulich zu machen.

Die weitaus meisten und schönsten der in dieser Sammlung vereinigten Aufsätze sind in der Wiener Wochenschrift

und jetzigen Tageszeitung „Die Zeit“ erschienen, und ich möchte nicht versäumen, an dieser Stelle deren Herausgeber, Herrn Professor Dr. J. Singer, den Muther mit Stolz seinen besten Freund in Wien nannte, meinen wärmsten Dank für die liebenswürdige und tatkräftige Unterstützung auszusprechen, die er mir bei meiner Arbeit hat zuteil werden lassen. Ich gebe diese selbst mit dem Wunsche aus Händen, daß sie den zahlreichen Verehrern meines unvergeßlichen Freundes und Mitstreiters Freude bereiten, und der künstlerischen, in ihrer Art unzweifelhaft genialen Persönlichkeit Muthers neue Bewunderer und Anhänger gewinnen möge.

Berlin, im Oktober 1913.

Hans Rosenhagen.

LUCAS CRANACH

Dem altem Cranach ist es seltsam ergangen. Zu Lebzeiten war er der berühmteste Maler seines Landes. „Alle Deutschen treten hinter dir zurück; die Italiener, sonst so ruhmsüchtig, bieten dir die Hand; die Franzosen begrüßen dich als ihren Meister.“ So hat ihn Scheurl, der Wittenberger Professor, in seiner Grabrede gefeiert. Und trat man nach so überschwenglichem Lob an Cranachs Bilder heran, so hatte man den Eindruck tödlicher Langeweile. Man sah Altarwerke, in denen er die Lehren des Protestantismus ebenso gesinnungstüchtig wie trocken illustrierte; Bildnisse, in denen er die Männer, an deren Seite ihn das Schicksal stellte, in recht philisterhafter Weise verewigte; auch große Akte, in denen er mit wenig Erfolg um hoffähige Eleganz sich bemühte. Pastorenhaftes Salbadern, spießbürgerliche Nüchternheit oder gezierte Glätte — das schien die Note von Cranach.

Da war vor einigen Jahren eine Ausstellung in Dresden, die viele in Privatbesitz und kleinen Galerien zerstreute Werke vereinigte. Und seitdem weiß man, daß Cranachs Ruhm ein wohlberechtigter ist. Mag er uns langweilen in den Bildern, die seine Zeitgenossen für die entscheidenden hielten, so schuf er doch andere, die über die Jahrhunderte hinweg eine verständliche Sprache reden. Nicht als der Maler der Reformation, als den man früher ihn feierte,

nein, als der Maler des deutschen Mädchens, als der deutsche Märchenerzähler, als der Schilderer der deutschen Waldnatur lebt er fort.

Es hat einen merkwürdigen Reiz, Madonnen Lucas Cranachs zu betrachten. Äußerlich unterscheiden sie sich ja kaum von denen der italienischen Meister. Eine junge Frau hat ein Baby auf dem Schoß. Das Baby hält eine Weintraube, umhalst die Mutter, lächelt dem kleinen Johannes zu. Dieses Motiv kommt bei Perugino und Bellini ebenso häufig wie bei Cranach vor. Auch das Blondhaarige haben die italienischen Madonnen mit denen Cranachs gemein. Sie wurden blond gemalt, teils weil in einem Lande, wo das Brünette überwog, das blonde Haar seiner Seltenheit halber geschätzt war, teils weil es die Sanftmut und Milde Marias ausdrücken sollte. Trotzdem!

Singe, sprach die Römerin, und ich sang zum Norden hin,
Nur in Deutschland, ja nur in Deutschland, da soll mein
Schätzlein wohnen.

In diesen Worten des Studentenliedes ist gesagt, worin für uns der Zauber von Cranachs Marien liegt. Luther gab die Botschaft der Verkündigung Ave Maria gratia plena bekanntlich wieder mit den Worten: Sei gegrüßt, du liebe Maria. Und auch die Cranachschen Madonnen sind uns so lieb, so vertraut, weil sie eine so altväterisch herzliche, gemütliche Biedermeierstimmung haben. Immer fühlt man, daß diese Hand am Samstag ihren Besen führt. Stets ist Maria die geplagte Hausfrau, die eigentlich gar keine Zeit hat, so müßig dazusitzen. Gleichwohl strahlt sie vor Glück, weil ihr hübsches Baby so umschwärmt wird.

Ebenso deutsch wie Maria, gleich sinnig und minnig, sind die zierlichen, kleinen Mädchen, die ihr als Begleiterinnen gesellt sind. Es ist so dumm, daß auf diesen Heiligenscheinen die pompöse Inschrift Sancta Catharina, Sancta Dorothea, Sancta Barbara steht. Denn man kann so brave Backfische nur Käthchen, Dortchen und Bärbelchen nennen. Auch sie, wie Maria, tragen gewöhnlich ihr semmelblondes Haar breit ausgekämmt und haben Vergißmeinnicht und Rosen, Federn und Glasperlen an möglichst unpassender Stelle befestigt. Die weiße Schürze, die sie als fleißige Aschenbrödel tragen, legen sie auch als Heilige nicht ab. Samtbänder mit geschmackloser Stickerei und goldgestickte Borten, die sie als brave Mädchen selber anfertigten, zieren Hals und Kleid. Manchmal zeigen sie infolge des Stubenlebens, zu dem sie verurteilt sind, auch schon Neigung zum Embonpoint. Einen dicken Fettansatz hat das Kinn. Speckig rot sind die Finger, die sie behäbig über den Magen legen. St. Ursula sieht dann wie eine Fleischertochter aus, die täglich zum Frühstück Würstchen mit Sauerkraut ißt. Doch der Sinn für Goldschnittlyrik, die Freude an Gartenlaubenromanen ist ihr trotz dieser prosaischen Neigungen geblieben. Cranachs junge Mädchen sind die Urgroßmütter derer, die bei dem freundlichen Ludwig Richter zur Dämmerstunde mit dem Liebsten im Arm sittsam-beschaulich durchs Kornfeld wandeln.

Allegorische und mythologische Szenen geben ihnen auch Anlaß, nackt ihr zierliches Körperchen zu zeigen. Wahrscheinlich rührt ja der Jungbrunnen, das wunderherrliche Bild der Berliner Galerie mit den verhutzelten alten Weibern, die auf der einen Seite auf Schubkarren nach dem Wasserbecken gefahren werden und auf der

anderen, nachdem sie eine Zeitlang in der Flut geplätschert, als niedliche Jungferchen ans Ufer steigen, nicht vom alten, sondern vom jüngeren Lucas Cranach her. Auch von den mythologischen Bildern, an die man vorzugsweise denkt, wenn Cranachs Name genannt wird, werden neuerdings manche seinem Sohne Hans überwiesen, der 1537 in Bologna starb. Doch selbst wenn das richtig ist, geht daraus nur hervor, daß die Söhne mit Talent ihrem Vater folgten. Der alte als erster stellte die Themen fest. Und sogar in antiker Vermummung kann er seine deutsche Märchenseele nicht verleugnen. Aus den Fabelwesen der Hellenen macht er die, die wir aus Grimms Volksmärchen, aus „Des Knaben Wunderhorn“ kennen. Entweder er faßt die klassischen Legenden wie romantische Märchen aus der Ritterwelt auf — dermaßen, daß sein Parisurteil lange als Szene aus der Tannhäusersage, auch als Szene aus der Legende Alfreds des Großen gedeutet wurde. Oder er verlegt die Vorgänge ganz unbefangen in das Wittenberg seiner Tage, führt dieselben braven Mädchen, die in seinen Heiligenbildern als Kunigunde, Dorothea oder Elisabeth auftreten, auch unter mythologischer Etikette vor.

Im Parisurteil der Berliner Galerie mimt ein Herr mit breit ausgestrichenem, sächsischem Kurfürstenbart, in einen schweren Stahlharnisch aus der kurfürstlichen Rüstkammer gehüllt, den phrygischen Hirten. In einem andern Berliner Bild hat er sich ausgezogen und spielt die Rolle des Apollo, verzückten Auges auf die zierliche Diana blickend. Und er hat auch Anlaß verzückt zu sein. Denn Cranachs nackte Jungferchen sind allerliebste Käfer. Cranach hat sicher in Wittenberg und Weimar wenig Gelegenheit gehabt, nach dem nackten Modell zu arbeiten. Doch gerade weil

er die jungfräulichen Intimitäten nur vom Hörensagen kannte, hat er in seinen Bildern davon mit so verliebter Zärtlichkeit geträumt. Während ihm zur Seite die sittenstrenge Barbara Brengebier saß, ähnlich den verhutzelten alten Weiblein, die zum Jungbrunnen gefahren werden, lebten in seinem Kopf die holden Fatamorganagestalten jener andern, die rechts verjüngt aus dem Becken emporsteigen. „Altes Herz, was glühest du so." Das glaubt man ihn summen zu hören, während er an den Bildern malte. Man sehe nur die feschen Dämchen, die auf dem Parisurteil sich drehen und winden, von allen Seiten ihre feinen Körperchen zeigen. Man sehe die kleinen festen, knospenhaften Busen, sehe die Grazie der Bewegung, sehe, wie schämig jede das Allerheiligste deckt; sehe all die Florschleier, die die straffen Gliederchen umkosen, all die Rembrandthüte, Goldketten und Samtbänder, die sie in so paradiesischer Unschuld ihrem niedlichen Evakostüm gesellen. Die duftige Waldlandschaft, die die Figuren umschließt, steigert noch den würzigen Reiz der Bilder.

Und in diesen landschaftlichen Dingen liegt nun überhaupt Cranachs Größe. In seinen Figurenbildern oft unzulänglich, nur auf historischem Wege zu verstehen, hat er als Landschafter eine Feinheit, eine Frische, die ihn über die Jahrhunderte hinweg mit den Bestrebungen der Gegenwart verbindet. Es ist nicht bekannt, wo er seine Jugend verlebte. 1472 in Kronach bei Bamberg geboren, taucht er erst als Dreißigjähriger 1503 in Wittenberg auf. Doch man stellt ihn sich gern vor, wie er als junger Mensch durch die kleinen Nester des Thüringer Waldes streift, bald auf einer Ritterburg, bald in einer Köhlerhütte rastet. Auch später als Hofmaler klebte er nicht an der Witten-

berger Scholle, sah nicht ausschließlich sandige Ebenen um sich. Alle großen Kurfürsten waren große Jäger vor dem Herrn. Überall hatten sie Jagdschlösser. Bald weilten sie in Lochau, bald in Schloß Hartenfels bei Torgau, bald auf der Koburger Feste. Und Cranach begleitete sie gewöhnlich, um wie Velasquez später „remarquable Weidmannstaten" im Bilde festzuhalten. Auch in Eisenach, auf der Wartburg weilte er. Er sah das Annatal, wo drei Jahrhunderte später Schwind als Landschafter seine tiefsten Eindrücke erhielt. In die Sächsische Schweiz ist er gleichfalls oft gekommen. Von alledem erzählen seine Bilder.

Deutschland ist ja das Land der alten Burgen. Hier dichtete Luther sein Lied „Ein feste Burg ist unser Gott". Hier dichtete Wagner: „Auf Bergeshöhe die Götterburg, prunkvoll prangt der prächtige Bau". So blicken auch bei Cranach fast auf jedem Bilde Burgen mit altersgrauen Türmen aus dem dunklen Grün der Tannen hervor. Zackige Felsen, steile Berge erheben sich. Ein Marterl ist aufgerichtet. Ein Fuhrmann mit seinem Lastwagen, ein Landsknecht mit Hellebarde kommen auf dem steil gewundenen Bergweg daher. Und aus diesen Felsen wachsen die schmalen, höckerigen, zinnengekrönten Türme so organisch, so selbstverständlich heraus, als seien sie gar nicht von Menschenhand, sondern von der Natur selber dahin gesetzt, als wären sie der große Akzent zu den Linien der Landschaft. Da ist die Fallbrücke mit den schweren eisernen Ketten, dort das Burgverlies, in dem Gefangene schmachten, dort der Söller, von dem das Schloßfräulein dem zur Fehde ausreitenden Ritter den Gruß zuwinkt. An der Burg vorbei blickt man auf fichtenbewaldete Höhen und stille sonnige Wiesen, auf denen am Spätnachmittag

Rehe grasen. Oder es erheben sich strohgedeckte Blockhütten und kleine hochgieblige Bauernhäuser mit schmalen vergitterten Fenstern. Ein Mühlrad plätschert. Eine morsche Brücke führt über einen rauschenden Bergfluß. Weiden beugen ihre Zweige in einen sumpfigen Graben herab. Vorn aber stehen deutsche Bäume wie ernste nordische Persönlichkeiten da. Alte Tannen und Föhren starren auf, an deren Ästen graues Flechtenmoos hängt. Eine Birke mit silberweißem Stamm und hellgrünen Blättchen wiegt sich zitternd im Äther. Zuweilen beugt auch eine dicke Schneelast die Äste der Kiefern nieder. Und alles strömt einen so kräftigen Ozongeruch aus, so ernst und weihnachtlich stehen die Tannen da, daß man sich gern den ,,Herrn Winter" hinzudenkt, den in Pelz gemummten, mit Geschenken beladenen Nikolaus, der auf dem Holzschnitte Schwinds daherkommt. Man denkt an Christstollen und Nikolauszöpfe, an Hampelmänner und Schaukelpferde, glaubt kleine Kinder zu sehen, die strahlenden Auges in den Lichterglanz des Christbaumes blicken.

Und neben den Eremiten, die in diesem Waldesdickicht hausen, treiben sich die Tiere des deutschen Waldes umher. Cranach, der mit seinen jagdlustigen Fürsten an allen Freuden des Weidwerks teilnahm, war auch ein Tiermaler sondergleichen. Die großen Jagdstücke, die er nach alten Berichten für die Schlösser der Ernestiner malte, sind zwar nicht erhalten, doch den Jäger, der mit der Flinte im Arm durch die Fluren streift, fühlt man aus allen seinen Bildern heraus. Mag es um Hirsche und Rehe, um Auerhähne und Rebhühner, um Wachteln oder Rohrdrosseln, um Eichhörnchen, Hasen oder Füchse sich handeln — alles ist mit der Sachlichkeit des Oberförsters,

mit der Scharfäugigkeit des Bruno Liljefors gegeben. Natur und Tierwelt klingen zu einheitlichem Akkord zusammen.

Hat man aber einmal diesen Gleichklang bemerkt — die Ähnlichkeit zwischen den Hirschgeweihen und den Ästen der Bäume — so hat man noch weiter das Gefühl, daß auch die Götter und Heiligen bei Cranach Waldmenschen sind, Wesen, die gar nicht anderswo als im krausen Walddickicht leben können. Es ist gewiß kein Zufall, daß in allen seinen Bildern Knüttel und Holzstämme eine so wichtige Rolle spielen. Und etwas von der Natur dieses Holzes scheint auch auf die Heiligen überzugehen. Wie aus Holz geschnitzt sehen sie aus: knorrig, struppig und holprig wie verwitterte alte Tannen. Alle hält der Waldzauber gebannt. Das Dickicht des Waldes hat ihnen die Form, die Farbe gegeben, sowie ein Rebhuhn, ein Auerhahn, ein Fasan die Farben des Bodens annehmen, wo sie leben.

Sind aber die Gestalten des Mythus nicht auch nur Naturstimmungen, die zu plastischer Form sich verdichteten? Sind Schwind und Thoma uns nicht deshalb so lieb, weil sie die Märchenseele des deutschen Waldes entdeckten? Nun, Ansätze zur Waldphantastik sind schon bei Cranach gegeben. Es führt eine Linie von ihm zu denen, die wir als die Deutschesten der Deutschen feiern.

REMBRANDT

Dreihundert Jahre sind seit Rembrandts Geburt verflossen. Und es ist alles beim alten. Das, weshalb er geehrt wird, deckt sich so ziemlich mit dem, weshalb man Lebende ächtet. Denn was macht Rembrandt groß? Wenn er nur die Bilder gemalt hätte, die den Holländern seinerzeit gefielen, würde heute kein Hahn nach ihm krähen. Er wäre uns so gleichgültig wie Dou, van der Helst und Bol — wie alle, die schlecht und recht den Bilderbedarf ihres Publikums deckten. Rembrandt ward er nur, weil er auch die Werke schuf, die als verschrobenes, unverkäufliches Zeug in den Winkeln seiner Werkstatt herumstanden. Es war im Holland des siebzehnten Jahrhunderts schon wie in der bürgerlichen Welt von jetzt. Vorher hatten große Einzelmenschen zur Verwirklichung ihrer Gedanken von Schönheit Künstler herangezogen, deren Genie sie schätzten. Wie Urban VIII. zu Bernini sprach: „Es mag ein Glück für Euch sein, daß ich Papst bin, doch größer ist mein Glück, daß das Leben des Cavaliere Bernini in mein Pontifikat fällt.“ Der Mäzen in Holland war der Herdenmensch, die Masse, das Publikum — Madame Toutlemonde, die an Kunstwerken schätzt, was dem Herdengeschmack zusagt.

In diese Welt trat Rembrandt — zunächst mit dem besten Willen, sie so zu nehmen, wie sie nun einmal war. Mit gänzlich langweiligen Jugendarbeiten hat er begonnen.

Ich rechne dazu nicht nur die pedantischen kleinen Bildchen, die er als strebsamer Anfänger in Leyden malte, auch all die vielen Porträts, die in seinen ersten Amsterdamer Jahren entstanden und ihn zum Modeporträtisten der Amsterdamer Gesellschaft machten. Interessant wird er erst, als er anfängt zu revoltieren, als er sich des Gegensatzes bewußt wird zwischen dem, was das Publikum, und dem, was er selber wollte. Er kehrt den Künstler heraus. Wie ein edler Junker, mit dem Degen an der Seite und mit wallendem Federbarett geht er einher. Wie eine Fürstin aus den Tagen des Tizian kleidet er Saskia, seine Frau. Das Dresdener Doppelbild mit dem jungen Paar beim Frühstück ist typisch für diesen Rembrandt, der durch herausfordernde Künstlerallüren die Holländer ärgerte. Doch auf die Dauer macht auch das embêter le bourgeois keinen Spaß. Man brüskiert Leute nicht mehr, die anfangen, einem gleichgültig zu werden. Rembrandt entdeckte eine Welt, die ihm artistisch das bot, was er an der holländischen Bourgeoisie vermißte. In Amsterdam gab es ein Ghetto: eine Welt, bevölkert von Menschen, die, eben erst aus Spanien und Portugal vertrieben, ein Stück farbenschönen Orient in die Fahlheit des Nordens trugen. Mitten in dieser Welt, in der Joden-Breestraat, siedelte er 1635 sich an. Und alles, was er in den nächsten Jahren gemalt hat, war Orientromantik im eigenen Heim: Bilder aus dem Alten Testament, gestellt von Amsterdamer Juden und Jüdinnen inmitten orientalischer Szenerien, die er in seinem Hause sich aufbaute.

Auch in das Lichtproblem begann er sich immer mehr zu vertiefen. Er, den man gern den Antipoden Raffaels nennt, war anfangs in seiner Lichtmalerei ganz Schüler der

Italiener gewesen, hatte im Sinne Caravaggios den Kontrast von kanalisiertem Licht und branstigem Dunkel gemalt. In seiner Werkstatt gab es keine Gegensätze von grellbeleuchteten Partien und von finsteren Ecken. Ein gleichmäßig mildes, durch dünne Vorhänge durchgesiebtes Licht durchwebte den Raum, wesenlos und doch allgegenwärtig, da eine Farbe zart abdämpfend, dort sie leise steigernd. Wie dieses feine allgegenwärtige Licht auf samtenen und seidenen Stoffen, auf Metall, in Vogelgefieder und auf nackter Menschenhaut spielt, wurde er nicht müde, zu schildern. Selbst bei den Bildnissen, die um 1640 entstanden, interessierte ihn ausschließlich die Beleuchtung: sei es, daß Kopf und Gewänder in einem einheitlichen Tonmeer gebadet sind, sei es, daß zart beleuchtete und halbbeschattete Flächen pikant kontrastieren. Natürlich malte er nur Bekannte — Leute, die von vornherein einwilligten, ein Sonnenbad à l'huile zu nehmen. Und der Zusammenstoß seiner artistischen Gesichtspunkte mit denen des Publikums mußte in dem Augenblick erfolgen, wo ein Besteller für sein Geld die sachliche Erledigung eines Auftrages erwartete. Die „Nachtwache" ist eines der größten Kunstwerke, die unsere Erde trägt, doch gerade deshalb versteht man, daß die Besteller murrten. „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik. Doch des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Akkorde bildet, aus dem Mißklang ruhmreiche Harmonien zutage fördert." Mit diesen Worten Whistlers antwortete Rembrandt biederen Schützenbrüdern, die von ihm nichts anderes als das gemalte Mitgliederverzeichnis

ihres Vereins wünschten. Nach diesem Gewaltstreich war er für die Amsterdamer Gesellschaft endgültig erledigt. Es gab andere, die das, was verlangt wurde, sachlicher lieferten.

Schwerer als der Verlust der Publikumsschätzung traf ihn der Tod seiner Frau. Er war einsam in seinem Atelier, wo Saskias Lachen verstummt war. So fühlte er das Bedürfnis, auf langen Spaziergängen Zwiesprache mit der Natur zu halten. Die Reihe seiner landschaftlichen Radierungen beginnt, und wenn es richtig ist, daß ein Meisterwerk das ist, das mit möglichst geringen Mitteln möglichst viel ausdrückt, gehören diese Blätter zu den größten Wundern der Kunstgeschichte. Rembrandt als erster hat die Poesie der weiten Ebene, die Poesie jenes großartigen Nirwana gefühlt, die sich vorher keinem Landschafter enthüllte. Die Suggestion des Unendlichen weiß er mit einer Kraft zu vermitteln, wie es sonst nur den Japanern gelingt. Auch seine Bibelmalerei hat eine andere Note. Waren ihm vorher die Geschichten des Alten Testaments Substrat für luministische Symphonien, so suchte er jetzt in der Bibel nach seelischer Stimmung, die er mehr im Neuen als im Alten Testament fand. Und die Beschäftigung mit diesen psychischen Dingen brachte wieder ein neues Problem in Fluß. Der nordische Mensch hat nichts von der drastischen Mimik, von den unterstreichenden Handbewegungen, in die beim Romanen seelische Vorgänge sich umsetzen. Wenn also Rembrandt in seiner Jugend Menschen gemalt hatte, die das, was sie fühlen, mit ausfahrenden Gebärden begleiten, so mußte er als reifer Mann einsehen, daß er auch hierin ein unselbständiger Nachahmer der Italiener gewesen war. Alles wird still und diskret. Die feinsten seelichen Regungen: Lauschen und Hoffen, täppische Zu-

traulichkeit und gläubige Hingebung, weiß er ohne Zuhilfenahme einer überkommenen Gebärdensprache in ihrer reinsten, durchgeistigtesten Form zu geben.

Freilich, noch näher als diese Werke stehen dem modernen Empfinden die, die in seine letzte Epoche, in die Zeit nach 1650 fallen. Der späte Rembrandt hat den frühen in den Schatten gestellt — so wie wir bei Tizian oder Corot immer an die Werke ihres Alters denken. Rembrandt hatte um 1650 Hendrickje Stoffels, eine junge Bäuerin aus dem Waterland, zur Führung seines Haushaltes und zur Erziehung seines Sohnes Titus zu sich genommen, ja er gründete sich überhaupt — ohne Heranziehung des Standesamtes — eine neue Familie. Die Mutter und eine Base Hendrickjes lebten bei ihm; Kornelia, ein Töchterchen, das Hendrickje ihm schenkte, brachte weiteren Sonnenschein. In diesen Jahren erlebte er eine Verjüngung seiner ganzen Kunst. Sein Heim, so lange für ihn tot, war wieder die Stätte seines Glückes und seiner Arbeit. Es entstanden jene Radierungen, in denen Mensch und Heim, Figur und Umgebung zu so intimem Akkord sich verweben. Es entstanden Bilder wie die Badeszene in London, der Abraham in Petersburg und die Bathseba des Louvre, die in der monumentalen Art, wie er das Licht als formenbildenden Faktor verwendet, an Rodinsche Skulpturen streifen. Und es entstanden jene Bildnisse, wie das des Alten in der Pittigalerie und das der Mutter Hendrickjes in Petersburg, die einen absoluten Höhepunkt in der Geschichte der Porträtkunst bedeuten. Denn zu einem Bildnis gehören zwei: einer, der sich malen läßt, und einer, der malt. Man fühlt es fast immer den Leuten an, daß sie „sitzen“, daß sie die Hand dahin legen und den Blick dahin richten, wo der Maler ihn haben will. In

den Werken Rembrandts ist das modellmäßig Zurechtgesetzte vollkommen beseitigt. Wie diese Menschen von der Anwesenheit eines Malers keine Ahnung zu haben scheinen, ist überhaupt die ganze Welt für sie ausgelöscht. Ganz allein mit ihren Gedanken und Träumereien, ihren Hoffnungen und Sorgen, leben sie dahin, eingekapselt in ihr Innenleben, so in sich selbst versunken, daß sie nichts hören und sehen von dem, was rings um sie vorgeht.

Rembrandt selbst wurde aus seinen Gedanken jäh aufgeschreckt. Hendrickje erhielt 1654 eine Vorladung vor den obersten Kirchenrat, weil sie mit dem Maler van Rijn im Konkubinat lebe. Und diese Vorladung war die Ouvertüre zu all den weiteren Dingen, die nun Schlag auf Schlag folgten. Rembrandt hatte ja seit der „Nachtwache" verkäufliche Bilder überhaupt nicht gemalt. Und wie er nichts einnahm, gab er noch Geld aus wie ein Krösus. Er war Sammler. Bilder von Tizian, Palma und Giorgione, die seltensten alten Kupferstiche, sogar Antiken befanden sich im Besitz des Mannes, den klassizistische Ästhetiker als Barbaren verschrien. An einen günstigen Verkauf der mit so feinem Geschmack zusammengebrachten Dinge war gleichfalls nicht zu denken. So war er, den die Heirat mit Saskia einst zum reichen Mann gemacht hatte, plötzlich arm. Sein Haus, seine Sammlungen wurden 1656 auf das Drängen seiner Gläubiger öffentlich versteigert und brachten einen Erlös, der nicht im entferntesten ausreichte, seine Schulden zu decken. Eine Zeitlang schien er verschollen. Die seltsame Legende, er habe das Ende seines Lebens in Stockholm als Hofmaler des Königs von Schweden verbracht, ist lediglich deshalb entstanden, weil er für seine Landsleute in jener Versenkung verschwunden war, die alle von

der Gesellschaft Geächteten aufnimmt. Erst hatte er Unterschlupf in kleinen Gasthäusern gefunden, wo man nichts von ihm wußte; dann suchte Hendrickje, die energische Frau, ihm und den Seinen dadurch eine neue Existenz zu schaffen, daß sie eine Kunsthandlung aufmachte. Rembrandt sollte ,,Kost und Trank haben und frei von der Haushaltung und Miete sein", wofür er sich kontraktlich verpflichtete, seine noch entstehenden Werke an Hendrickje zu liefern, ein Übereinkommen, das selbstverständlich nur deshalb getroffen wurde, weil Hendrickje so hoffte, ihn vor den Nachforderungen seiner Gläubiger zu schützen. In der Rosengracht, einer jetzt zugeworfenen Gasse am Ausgang des Ghetto, wo die jüdischen Trödler ihre Waren feilhielten, lag die kleine Wohnung, in der er hauste. Brot, Pökelhering und Käse soll die tägliche Mahlzeit des Mannes gewesen sein, der einst auf dem Dresdener Bilde bei so üppiger Schwelgerei sich malte. Trotzdem! Ein trotzig stolzes, unerschütterliches Trotzdem klingt durch seine letzten Werke hindurch. Gewiß, nur arme Schlucker, Bettler und Tagediebe, die nichts Besseres vorhatten, konnte er noch als Modelle finden. Doch was für eine Wucht, was für eine Größe der Formenanschauung haben auch diese Bilder. Wie hat er es verstanden, sogar einen Auftrag, der ihm als ,,Charité" noch zuging, zu einem Kunstwerk imposantester Art zu machen. Die ,,Nachtwache" und die ,,Stallmeesters" — zwischen diesen beiden Werken liegt das Schicksal eines Lebens. Als er die ,,Nachtwache" malte, fühlte er sich als Lichtgott. Schönheit, nie gesehene Schönheit wollte er breiten über ein Werk, das ein simples Schützenstück werden sollte. Bei den ,,Stallmeesters" erledigte er einen prosaischen Auftrag prosaisch und sachlich. Daß sich das Bild irgendwie von

den herkömmlichen Regentenstücken unterscheidet, wie sie Maler dritten und vierten Ranges malten, kann ein für Qualitätsunterschiede nicht empfängliches Auge kaum merken. Nur ganz wie nebenbei, beinahe heimlich, hat er auch in diesem Bild einen Rembrandt, und zwar der stärksten einen, geliefert.

Doch seltsam. Als ob das Schicksal ihm hätte sagen wollen, ein Maler wie er dürfe seine Aufträge sich nur selber geben, schickte es ihm abermals Leid. Zweiundzwanzig Jahre vorher, als er die „Nachtwache“ malte, starb Saskia, jetzt verlor er Hendrickje, nachdem auch schon Titus im Grabe lag. Er war von neuem allein, sechzig Jahre alt, des letzten Wesens beraubt, das ihn, den Undisziplinierten, in Ordnung gehalten hatte. So tat er jetzt das, was jeder zu tun pflegt, der Vergessenheit sucht. Das Glück, das ihm das Leben nicht mehr bieten konnte, gab ihm der Alkohol: der Alkohol in seiner billigsten, kondensiertesten Form, der Schnaps. Auf seinen letzten Selbstbildnissen blickt er drein wie im Dusel, die Augen sind trübe, die Backen aufgedunsen und schwammig. Doch eine seltsame Veränderung ist zuweilen über die welken, müden Züge gebreitet. Während er in schmutzigem braunen Mantel scheinbar stier in der Schnapskneipe vor sich hindöste, zogen strahlender als je die Fata Morgana-Gebilde schöner Träume an seiner Seele vorüber. Brauchte er, um ihnen Gestalt zu geben, Modelle? Brauchte er prunkvolle Gewänder und Edelgestein? Er brauchte nur Pinsel und Farben. So beschwor er, der Bettler, der verkommene Kerl, der nur mit Bettlern verkehrte, noch eine Welt märchenhaft glitzernder Schönheit herauf. An Delacroix und Monticelli kann ebenso sehr wie an die Mosaiken des Mittelalters und an die Erzeug-

nisse der Pointillisten gedacht werden. Denn das scheinbar so moderne Problem, daß Farben, in ungebrochener Stärke fleckenweise nebeneinandergesetzt, sich gegenseitig zu unerhörter Wirkung steigern, hat auch schon Rembrandt in seinen letzten Bildern berührt. Sie wirken, aus der Nähe betrachtet, wie ein Chaos von roten und orangegelben, blauen und grünen Farbenbergen. Doch tritt man weiter zurück, so vereinigen sich die Farbenberge zu großen plastischen Formen, auch zu koloristischen Akkorden, die wie Fanfaren klingen. Besonders ein Werk der Petersburger Eremitage bleibt wegen seines schmetternden Ziegelrot jedem, der einmal davorstand, unvergeßlich. Und man kann, wenn man will, in diesem letzten Bild, auf dem Rembrandts Hand ruhte, einen Epilog auf sein eigenes Leben sehen. Es ist die Geschichte vom verlorenen Sohn, der als edler Junker in die Welt zog und als räudiger Bettler heimkam.

Heute feiert man Rembrandt. Seinen Namen aussprechen, heißt eine Fahne aufhissen, das Banner unabhängigen, stolzen Künstlertums. Statt, wie die Früheren, einem kirchlichen oder weltlichen Hofstaat sich einzufügen, ging er in königlicher Freiheit seinen Weg. Statt sich an Aufträge zu binden, zeichnete und malte er nur das, was sein Genius ihm eingab. Er hat so das Reich der Kunst um neue Provinzen bereichert, hat Werte geprägt von unverwelklicher, ewiger Schönheit. Doch, daß solche Künstler, die von der Nachwelt gefeiert werden, der Mitwelt gleichgültig sind, scheint ebenfalls ewig. Das ist die Lehre, die der Fall Rembrandt auch noch für unsere Zeit enthält.

BOTTICELLI

Huysmans schildert in A Rebours sehr hübsch, wie Des Esseintes, der Held des Romanes, in das Sanctuarium seiner ästhetischen Genüsse nur die Künstler einläßt, deren verborgene Reize er allein kennt, und unerbittlich jeden aus der Zahl seiner Lieblinge ausmerzt, der anfängt, Allerweltsgott zu werden. Demnach dürfte man, um im Rufe „esoterischen“ Kunstempfindens zu bleiben, eigentlich nicht mehr für Botticelli schwärmen. Denn in England ist er seit einem halben Jahrhundert, in Deutschland auch schon seit 10 Jahren ordre du jour. Jede höhere Tochter kann ihr kunstgeschichtliches Wissen nicht besser zu erkennen geben, als daß sie über Raffael die Achseln zuckt und den Namen Botticelli mit schwärmerischem Augenaufschlag lispelt. Was früher die Sixtinische Madonna war, ist heute der „Frühling“. Als vor Kurzem die Pallas des Palazzo Pitti entdeckt wurde, berichteten alle Zeitungen davon wie über ein Ereignis höchster Aktualität. Kaum einen Kunstgelehrten gibt es, der nicht über Botticelli geschrieben hätte. Sein ganzes Schaffen ist gesichtet, die Reihenfolge seiner Werke ist festgestellt, ihr Inhalt gedeutet. Namentlich die letzte Arbeit von Steinmann unterscheidet sich durch kenntnisreiche Sachlichkeit sehr vorteilhaft von den sonst so inhaltlosen Monographien der Knackfußschen Sammlung.

Gleichwohl bleibt an Botticelli noch so viel verschleiert, daß er vorläufig nicht Gefahr läuft, zum alten Eisen geworfen zu werden. Keiner seiner Biographen ist an das psychologische Problem herangetreten, das allein den Schlüssel zur Werkstätte dieses geheimnisvollen Geistes enthält.

Denn das ist doch das Merkwürdige an Botticelli. Das eigentlich Formale ist es gewiß nicht, was uns zu ihm zieht. Weder kann man, wie bei Raffael, den rhythmischen Aufbau seiner Bilder, noch, wie bei Bellini und Tizian, die Reize der Farben bewundern. Er ist niemals hübsch, ist gequält in der Zeichnung, hart, beinahe abstoßend im Kolorit. Auch nicht ausschließlich Kontrastbedürfnis führte uns ihm zu. Denn dieses erklärt wohl, warum wir an der Unregelmäßigkeit, Eckigkeit und Spröde des Quattrocento uns begeistern, nachdem wir an der Breite, Reinheit und Klassizität des Cinquecento uns sattgesehen. Aber es erklärt noch nicht, warum gerade Botticelli zum König des Quattrocento proklamiert wurde.

Was uns zu ihm zieht, ihn unwiderstehlich macht, ist die seltsame Empfindung, die seine Werke durchströmt, der Geisteszustand, aus dem heraus sie geschaffen wurden. Während die Werke der anderen Primitiven in sehr beschränktem Maße geistige Bekenntnisse sind, glaubt man aus denen Botticellis Intim-Persönliches herauszulesen. Er fällt, möchte man sagen, aus dem Rahmen seiner Zeit ebenso heraus, wie aus dem Rahmen unserer Zeit Boecklin. Boecklin ragt in die nervöse, friedlose, lebensmüde Gegenwart wie ein Riese der Renaissance herüber. Alles hat er gemalt, die ganze Skala der Empfindungen durchlaufen, nur eines kennt er nicht, den Weltschmerz, die Senti-

mentalität. Botticelli dagegen steht inmitten eines jugendfrischen, kraftstrotzenden Zeitalters als überfeinerter, nervöser Dekadent. Alle seine Werke haben etwas Zerrissenes, Verstörtes, Psychopathisches. Schrille Klänge von zitterndem Sehnen und schwermütiger Entsagung brechen überall durch. Und gerade wegen dieses gesteigerten Empfindungslebens, wegen dieser Reizbarkeit und seelischen Unruhe ist er unserer Zeit so wahlverwandt. Während wir Boecklin anstaunen wie einen vorweltlichen Heros, dessen Kunst sich wie eine granitene Märcheninsel aus dem trüben Meere des Tages erhebt, lieben wir Botticelli, weil wir bei ihm einen Reflex dessen zu finden glauben, was in uns selbst krankhaft, nervös, überreizt ist.

Schon sein Selbstporträt unterscheidet sich seltsam von anderen Künstlerbildnissen jener Zeit. Es zeigt einen bleichen Kopf mit breit ausladendem Kinn, sinnlich vollen Lippen, feiner vibrierender Nase und sinnendem „innerlichem" Auge, einen Melancholiker, der gerne träumt. Emil Schäffer wies, als wir kürzlich in Breslau darüber sprachen, sehr richtig auf die Ähnlichkeit mit Heinrich Heine hin.

Daß dieser Träumer im Quattrocento geboren wurde, war sein Verhängnis. Es erklärt, warum seine Kunst für uns so anziehend ist, erklärt aber auch die ganze Tragik seines Lebens.

Denn das Quattrocento war eine Zeit, die gar nicht mehr träumen wollte. Die mittelalterlichen Himmel waren auseinandergerissen, und ein neuer Himmel, eine neue Erde waren erstanden, wo neue Interessen, neue Werte vorherrschten. Nicht mehr Andacht und fromme Empfindungen wollte die Malerei wecken, sondern die irdische Welt in ihrer ganzen Derbheit, Kraft und Energie wollte sie

spiegeln. Die meisten behandeln ihre Stoffe nur, um technische Probleme zu lösen. Für den einen besteht die Malerei in der Perspektive, ein anderer will anatomische Studien machen, während einem dritten das religiöse Thema als Vorwand dient, ein Porträtgruppenbild zu malen. Vorbei ist es mit Mystizismus und Gefühlsschwärmerei. Klarheit, Können, zielbewußtes Wissen sind die Schlagworte des Zeitalters.

Nur im einsamen Kloster von San Marco lebte noch ein Maler wie ein Nachzügler des Mittelalters in die neue Zeit herüber. Von den künstlerischen Kämpfen der Zeit, von all den gewaltigen Neuerungen, die Masaccio, Donatello, Piero della Francesca durchgeführt, war kein Laut in die stille Klause Fra Giovanni Angelicos gedrungen. Während seine Zeitgenossen sich in alle Einzelheiten der Natur versenkten, danach trachteten, die Grammatik ihres Handwerkes festzustellen, beunruhigten die Seele des frommen Mönches keine profanen Sorgen. Er brauchte keine Naturstudien für die zarte Seelenhaftigkeit seiner Kunst. Denn die scheidende, mittelalterliche Vision eines Himmels auf Erden war sein einziges Thema. Von artistischem Standpunkt aus sind seine Bilder nur vergrößerte Miniaturen. Man kann sich vorstellen, daß Männer wie Uccello und Castagno mit spöttischem Achselzucken auf ihn blickten, auf diese hingehauchten, körperlosen Bilder, die in ihrer schwärmerischen Empfindungsseligkeit wie stille Gebete wirken.

Botticelli war ein Sohn der neuen Zeit. Die kindliche Einfachheit und stammelnde Unsicherheit Fra Angelicos konnte ihm nicht genügen. Er machte alle neuerrungenen, technischen Hilfsmittel sich dienstbar. Fra Filippo, der

lustige Karmeliter, der seine Geliebte als Madonna malte, wurde sein erster Lehrer. Dann, als dieser Florenz verließ, schloß er sich an die großen Techniker Verrocchio und Pollajuolo an, lernte mit Farben umgehen, lernte Anatomie und Perspektive. Doch diese technischen Kenntnisse waren ihm nicht letztes Ziel. Nachdem er sich alle Ergebnisse der großen Pfadfinder zu eigen gemacht, nimmt er gleichsam mit verbesserten Instrumenten das wieder auf, was der Kunst Fiesoles, der Kunst des Mittelalters, überhaupt die Fähigkeit zu existieren gegeben, was an ihr ewig und unvergänglich war. Träumer, nicht Beobachter, mit Sensibilität, nicht mit kaltem Forschergeist begabt, bedient er sich der neuen Kunstgriffe nur, um den großen, seit Jahrzehnten vergrabenen Fonds des Mittelalters von neuem zu heben: all jene Schätze von Zärtlichkeit, Innigkeit, Liebe, die der Geist des Christentums erschlossen.

Das setzt ihn in so schneidenden Gegensatz zu seinen Zeitgenossen. Nachdem das Mittelalter sich nur in Gefühlsschwelgerei ergangen und darüber alles Handwerkliche vernachlässigt hatte, war es natürlich, daß die nächste Generation gar nicht mehr der Sprache der Seele lauschen, sondern um so treuer alles Körperliche nachbilden wollte. Botticelli benützt die technischen Hilfsmittel nur, um das noch immer schlummernde Ideal der mittelalterlichen Malerei zu klassischer Existenz zu erheben, hoheitsvoller, feierlicher, durchgeistigter, als die Künstler des Mittelalters selbst mit ihrer mangelhaften Technik es hatten ausprägen können. Inmitten einer Zeit, die nur noch beobachten wollte, die gar keinen übersinnlichen Zug mehr hatte, drang er von neuem ein in die unergründlichen Tiefen religiösen Gefühlslebens. Inmitten einer Gruppe von Rea-

listen steht er als mystischer Schwärmer, einsam und fremd unter seinen Zeitgenossen, eine fest abgeschlossene Welt für sich. Der Naturfreude, dem lachenden Optimismus der anderen, setzt er noch einmal die feierliche Kirchlichkeit des Mittelalters gegenüber, Bilder, die wie der Protest eines träumerischen, zart empfindenden Menschen gegen die ringsum herrschende poesielose Sachlichkeit wirken. In diesem Sinne bezeichnet er den künstlerischen Höhepunkt der frommgläubigen Richtung des Mittelalters. Ja, man kann ihn besser einen Romantiker des Mittelalters nennen. Jenes Gefühlsleben, das für Orcagna und Fiesole ein natürliches war und das sie zum Ausdrucke brachten mit der Lauterkeit zuversichtlicher Kinderseelen, wird bei Botticelli raffiniert, weil er innerhalb einer anders gearteten, unfrommen Zeit das Mittelalter mit romantischem, durch die Sehnsucht geschärftem Auge betrachtet. Bei seinen Zeitgenossen ein verstandesmäßiges, nüchtern klares Schaffen, hier Stimmungsschwelgerei und Träumen, eine Romantik, die sich in der Sehnsucht nach einem Heimatlande der Seele wieder ins glaubensstarke Mittelalter flüchtet und es mit allen Reizen der Mystik umwebt.

Schon seine ersten Jugendwerke zeigen deutlich, wie er die von seinen Lehrern entlehnten Formen zu Trägern seines persönlichen Empfindens macht. Eine „Fortezza“ der Uffizien, die von Vasari als erste selbständige Arbeit Botticellis genannt wird, gehörte zu einem Zyklus von Kardinaltugenden, den die Brüder Pollajuolo für das Handelsgericht in Florenz malten. Demgemäß paßt sich Botticelli — was schon durch die Einheitlichkeit des Zyklus bedingt war — möglichst dem Stil der Pollajuolo an. Die Haltung der Gestalt, der Thron, auf dem sie sitzt, die Anordnung

der Gewandung — alles ist gleich. Nur in dem leicht gesenkten Kopfe liegt statt der herben Strenge Pollajuolos sinnendes Träumen. Er hat die Gestalt beseelt, während Pollajuolo mit der Erledigung der formalen Fragen seine Aufgabe für gelöst hielt. Das kleine Judithbild der Uffizien verrät in dem Stil der bauschigen Gewänder ebenfalls den Einfluß der Goldschmiedemaler. Beide Figürchen, sowohl Judith wie ihre Dienerin, sehen aus, als hätten Bronzestatuetten als Vorbild gedient. Aber die leise Wehmut, die aus den Augen Judiths spricht, ist Botticellis persönliche Note. In dem dazu gehörigen Bilde, das die Auffindung des toten Holofernes durch seine Krieger schildert, behandelt er eine Mordgeschichte im Sinne der Realisten, legt aber das Hauptgewicht auf das Psychologische, versucht darzustellen, wie Mitleid, Entsetzen, Schmerz in den Gesichtern der Krieger sich spiegelt. Der heilige Sebastian in Berlin ist ein gewissenhafter Akt im Stile Pollajuolos. Aber die Augen träumen leise vor sich hin, schauen weit geöffnet in jenes au-delà, das sich im Augenblicke des Todes erschließt.

Auch in mehreren Madonnenbildern seiner frühen Zeit hält er sich streng an die von seinen Lehrern geschaffenen Typen. Das heißt: die Madonnen haben entweder jene spitzen, ein wenig kleinlichen Züge, die Fra Filippo, oder jene runden, plastischen Formen, die der Erzbildner Verrocchio liebte. Das Kopftuch, das Mariens Haar bedeckt, die scharf gezeichnete Landschaft, die oft den Hintergrund bildet, ist genau den Werken seiner Lehrer entnommen. Das Christkind und die derben Engel entsprechen den dort gegebenen Vorbildern. Aber die Motive sind andere, als sie sonst im Quattrocento üblich. Mit dem zunehmenden Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts war die Darstellung der

heiligen Familie eine rein menschliche Familienidylle geworden. Entweder die Mutter nährt das Kind ganz wie ein irdisches Weib, oder das Kind spielt mit dem kleinen Johannes, mit einem Vögelchen, mit einer Blume. Man gibt einfache, ganz genrehafte Szenen aus dem Kinderleben.

Botticelli vermeidet das, läßt nie Maria dem Kleinen die Brust reichen, umgeht alles Spielende, Tändelnde, Gemütliche und legt dafür den Szenen symbolistische Gedanken unter. Bald blickt die Madonne sinnend auf Dornenkranz und Nägel, die das Kind ahnungslos hält. Oder ein lockiger Engel bietet ihr Trauben und Ähren, das Symbol des Todesopfers Christi. An die Stelle der frischen Weltlichkeit Fra Filippos ist bei Botticelli das leise Hereinragen des mystisch Übersinnlichen, das Ernste, sakramental Feierliche getreten.

Zu diesen ernsten Motiven stimmt die ernste Bewegungslosigkeit der Gestalten. Schon in seinem frühesten Madonnenbilde, das fast sklavisch ein Werk Fra Filippos kopiert, ist der kleine und doch bezeichnende Unterschied der, daß bei Fra Filippo der Engel mit kindlichem Lächeln herausschaut, während er hier halb mitleidig, halb scheu auf das Christkind blickt. Und dieser wehmütige, sinnende Zug geht durch alle übrigen Bilder. Während die anderen Maler des Quattrocento in ihren Madonnen das Mutterglück schildern, kennen die Botticellis keinen Frohsinn. Düster und in sich versunken sitzt Maria da, als ob ein ahnungsvolles Vorgefühl kommenden Leides, selbst wenn sie das Kind an sich preßt, ihre Seele umschatte.

Doch für gewöhnlich entrückt er die Madonna überhaupt in überirdische Sphären und wirkt noch feierlicher,

wenn er das mittelalterliche Thema der Himmelskönigin Maria neu aufnimmt. Entweder heilige Männer, herb und ernst, wie Dürers vier Apostel, haben sich gleich Hütern des heiligen Gral um den Thron Marias gruppiert. Oder Engel sind im Begriffe, dem königlichen Weibe die Krone aufs Haupt zu setzen. In diesen Bildern, die in ihrer weihevollen Andachtsstimmung gänzlich verschieden sind von den heiteren, ein wenig prosaischen Werken Fra Filippos, sind dann auch in der Formgebung alle Erinnerungen an seine Lehrer verschwunden. Ein neuer Madonnentypus, von Botticelli selbständig geschaffen, hält in der Kunst seinen Einzug. Die Madonna ist nicht mehr die Mutter, sondern ein bleiches, gedankenvolles Mädchen, das nur da zu sein scheint, als unaufgegangene Knospe zu verkümmern, von einer stillen Schwermut, als ob man am Ende der Schöpfung stehe. Keine Lebensfreude, kein Sonnenschein, keine Hoffnung. Blaß und bebend die Lippen, ein müder, weltschmerzlicher Zug um den Mund. Auch in den Augen des Christkindes dämmert ein Geheimnis, als ob es ahnte, wozu es auserkoren. Kein Kind, das spielt, sondern der Heiland der Welt, der feierlich den Segen erteilt oder wie in einer Inspiration gedankenvoll aufblickt. Selbst die Engel, bei Fra Filippo mutwillige Jungen, verrichten bei Botticelli ihr Amt in ruhig andachtsvollem Ernst, keine Gespielen, die mit einem kleineren Kinde tändeln, sondern prophetisch ahnungsvolle Wesen, die mit innigem Mitleid auf „Schmerzensreich“ blicken oder in sehnsuchtsvoller Hingabe und scheuer Zurückhaltung dem Gottessohne ihre Dienste weihen.

Zu dieser klagenden Stimmungslyrik gesellt sich ein raffinierter Geschmack in der Art, wie Botticelli durch Kleinigkeiten die Stimmung steigert. Statt seinen Madonnen

das modische Zeitkostüm anzuziehen, hüllt er sie in blumengeschmückte, mit Gold und Stickereien verzierte Mäntel, die allein schon den Eindruck preziöser Feierlichkeit geben. Die ganze Pracht südlichen Pflanzenlebens, Früchte und Blumen, kunstvolle, aus Zypressenzweigen und dicken Palmblättern errichtete Laubnischen breitet und baut er neben und hinter den Gestalten auf. Mit Rosenkränzen und Vasen, Kerzen und Lilienzweigen drängen sich die Engel heran. Er braucht nur den Pinsel anzusetzen, und man befindet sich in einem weiten hohen Dom, wo der Duft des Weihrauches zum Himmel steigt und tausend große weiße Wachskerzen flimmern. Man sieht feierliche Prozessionen mit blumengeschmückten Baldachinen über rosenbestreuten Boden sich bewegen, hört silberne Kinderstimmen das Lob des Unendlichen singen.

Das Magnifikat, das Tausenden zu still andächtigem Genusse jetzt in einem Ehrensaale der Uffizien hängt, und die Palmenmadonna des Berliner Museums sind vielleicht die bezeichnendsten Beispiele. Das Florentiner Bild hat einen so unsagbaren Charakter von Größe und Feierlichkeit, daß man glaubt, die ernsten, mächtigen Töne der Orgel mit Engelchören vermischt zu hören. Das Wort Magnifikat, das die Madonna schreibt, durchklingt das Ganze. Das Berliner Bild dankt besonders seinem Blumenschmuck die festlich weihevolle Wirkung. Eine Palmlaube, aus deren dunklen Blättern weiß blühende Myrten schimmern, wölbt sich über der blassen, mädchenhaft zarten Madonna, während es rings von Rosen und Lilien, von unzähligen Blumen duftet. Die ganze Psychologie des Blumenduftes, die wir so gern für das 19. Jahrhundert in Anspruch nehmen — Botticelli hat sie schon vorgeahnt. All jene rosenbekränzten

Engel, die sich mit brennenden, blumenumwundenen Kerzen der Himmlischen nahen oder lange Lilienstengel hieratisch steif in ihren weißen zitternden Händen halten — wir bewundern sie in den Bildern des Burne Jones, aber vergessen oft, daß sie von Botticelli stammen. Rechnet man dazu, daß er trotzdem eine gewisse Unbeholfenheit, die ganze Herbigkeit und Härte des Quattrocento bewahrt, so ergibt sich als Resultat jene seltsame Mischung von Naivität und bewußter Manieriertheit, von Befangenheit und Raffinement, von Kindlichkeit und Affektiertheit, von altertümlicher Strenge und krankhaft modernem Hautgout, die um so mehr fesselt, je seltener sie in jenem gesunden, jugendfrischen Zeitalter begegnet.

Selbst ein Fresko, das damals entstand, zeigt seine Eigenart deutlich: der heilige Augustin, den er 1480 für die Kirche Ognisanti malte. Während Ghirlandajo in dem Gegenstück des heiligen Hieronymus lediglich einen alten Herrn als Heiligen drapierte, stellt sich Botticelli sogar bei rein dekorativen Aufgaben psychologische Probleme. Mit den Augen des Visionärs — einer meiner Schüler sagte, wie ein christlicher Faust — starrt Augustin ins Weite, die Hand auf die Brust gepreßt, wie um seiner Erregung Herr zu bleiben über die Offenbarung, die ihm plötzlich zuteil wird. Nur Botticelli von allen Quattrocentisten war imstande, einen Denkertypus von dieser Intensität zu schaffen.

Wie es scheint, war es dieses Fresko, das ihm 1481 die Berufung nach Rom verschaffte, zusammen mit den anderen Künstlern, die damals beauftragt wurden, die Wandfresken der Sixtinischen Kapelle zu malen. Und Sixtus IV. irrte nicht, als er gerade Botticelli, dem Denker, eine Reihe

von Bildern übertrug, in denen es galt, einen ganz abstrakten, gedankenhaften Inhalt in künstlerische Form zu bringen. In den Papstbildern, die wie Statuen in Nischen hoch zwischen den Fenstern prangen, bot sich ihm kein neues Problem. Wie im Augustin von Ognisanti, versuchte er, in den Köpfen tiefes Nachdenken, seelische Erregung, schwärmerische Ekstase auszudrücken. Um so schwieriger durchzuführen war das Programm, das er für die Hauptbilder erhielt. Darstellungen aus dem Leben Christi und dem Leben des Moses waren in Parallele zu bringen und mit diesen Schilderungen noch versteckte Anspielungen auf Zeitereignisse und tiefe theologische Beziehungen zu verweben. Botticellis Fresken haben daher weder die ernste Geschlossenheit, die Ghirlandajo, noch die ruhige Festlichkeit, die Perugino seinen Werken zu geben wußte. Sie wirken überfüllt, wie gelehrte Traktate, die langsam, Seite für Seite gelesen sein wollen. Inmitten einer Kunst, die alles Symbolische haßte, die keine Gedankenreihen, sondern Tatsachen geben, nicht mehr erfinden, sondern beobachten und erzählen wollte, steht Botticelli als ein Grübler, der ebensoviel mit der ideenreichen Kunst des Trecento, wie mit der gedankenvollen Schwere des Cornelius gemein hat. Aber seine Bilder sind doch voll bestrickender Details. Während man sonst gewöhnt ist, ihn als Lyriker zu betrachten, der um so mehr gibt, je weniger Figuren seine Bilder enthalten, lernt man hier den Denker kennen, der für ganz ungreifbare, kaum zu bewältigende Dinge die sinnliche Form findet.

Aber auch sonst war der Aufenthalt in Rom für Botticellis Leben von tiefeingreifender Bedeutung. Während er in der Sixtinischen Kapelle theologische Weisheit in

Bilder umsetzte, lernte er zugleich die Größe des antiken Rom bewundern. Wohl war er nicht der erste auswärtige Künstler, der die ewige Stadt betrat. Mit ihm zusammen waren außer Perugino und Ghirlandajo auch Cosimo Rosselli und Signorelli in der Sixtinischen Kapelle tätig. Lange vor ihm hatten Donatello und Brunellesco jene berühmte Studienreise gemacht, die für die Formensprache der Architektur und Plastik so entscheidend wurde. Aber man versteht leicht, daß ein so sensibler, erregbarer Geist wie Botticelli noch weit begeisterter als alle anderen der antiken Herrlichkeit sich hingab.

Nicht daß die Antike auf seinen Stil Einfluß genommen hätte. Denn es ist gleichgiltig, wenn hie und da eine seiner Figuren das Bewegungsmotiv einer alten Statue wiederholt. Es gab damals noch viel zu wenig antike Bildwerke, die direkte Anregungen hätten geben können. Der Apoll des Belvedere, die schlafende Ariadne, die Laokoongruppe, der Torso des Belvedere und all die anderen berühmten Marmorwerke, die auf das 16. Jahrhundert so verhängnisvoll wirkten, schlummerten noch in der Erde. Man sah in Rom kaum mehr, als die Reliefs der Trajans- und Antoniussäule, die Triumphbögen des Titus, Trajan, Severus und Constantin, die Reiterstatue des Marc Aurel, die Rossebändiger und den sterbenden Gallier. Botticelli blieb daher in seiner Formenauffassung von der Antike gänzlich unberührt. Es läßt sich gewiß schwer etwas weniger Antikes denken als diese mageren Formen, diese unruhigen, gefältelten, gebauschten Draperien. Gleichwohl verraten die Hintergründe und Details seiner Bilder, mit welcher Begeisterung er die Reste des Altertums betrachtete. Altrömische Bauwerke, Skulpturen oder Gemmen kehren nun häufig in seinen Werken

wieder. Auf einem seiner Fresken der Sixtinischen Kapelle malt er den Constantinbogen, im Hintergrunde eines anderen Bildes die Dioskurengruppe des Quirinal. Das junge Mädchen des Frankfurter Museums trägt als Kollier eine antike Gemme mit Apollo und Marsyas. Aber namentlich das Mysterium, das die Antike umfließt, zog den Träumer an. Jeder heidnische Tempel, jeder Triumphbogen hatte damals noch seine Legende. Seltsame Wundergeschichten raunte man sich zu.

Als er nach Florenz zurückkehrte, war unterdessen auch dort die Saat des Humanismus aufgegangen. Der Geist alter Dichter und Philosophen hatte neue Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften wachgerufen. Die Befreiung der Sinnlichkeit von der Herrschaft christlicher Askese war das Schlagwort des Zeitalters. An der Hand Platos strebte man nach einer antikisierenden Religion, in eine fröhlichere, freiere Schönheitswelt zurück. Die Platonische Akademie, schon von Cosimo Medici gegründet, war unter Lorenzo Magnifico der Sammelpunkt der besten Florentiner geworden. Kein gelehrtes Institut, sondern die zwanglose Gemeinschaft gleichdenkender Freunde, die als „Brüder in Plato" Lebenslust und Sinnesfreude auf ihre Fahne schrieben. In Lorenzos Villa, draußen in Careggi, kam man zusammen, in jenem heiter anmutigen Baue, aus dessen Ruinen noch heute der ganze Reiz der Frührenaissance strömt. Weite schattige Säulengänge umschließen einen stillen Hofraum, in dem träumerisch ein Springbrunnen plätschert. Aus den Fenstern der hohen graziösen Marmorsäle blickt man hinaus auf die blühenden Täler der Arnostadt und die villengeschmückten Hügel von Fiesole. Ein fröhliches Mahl und geistvolle Plauderei, durch Gesang und Zitherspiel

unterbrochen, leitete die Sitzungen ein, die dem Durchsprechen Platonischer Dialoge oder dem Vortrage neuer Dichtungen gewidmet waren. Bei drückender Hitze flüchtete man hinauf in die waldreichen Berge. So wie Landini es schildert in jener Stelle, die so seltsam an Boccaccios Novellen gemahnt. In stiller Waldeskühle, unter hochragenden Platanen lagern sie, ein Bergbach rieselt in der Nähe, weithin bis zum fernschimmernden Meere schweift das Auge. In dieser weltabgeschiedenen Einsamkeit, in die der Laut keiner Kirchenglocke herübertönt, vergessen sie, daß sie Christen sind, und fühlen sich als Griechen, während sie über den Begriff der menschlichen Glückseligkeit philosophieren.

Für diese Villa Careggi waren die meisten der antiken Bilder Botticellis bestimmt. Die frohe Sinnlichkeit und jubelnde Lebenslust, die der Geist der Alten entfesselt hatte, fand unmöglich mehr in der Enge mittelalterlicher Heiligenmalerei Genüge. Nicht die Gestalten des leidenden Nazareners und blutender Märtyrer, nur idyllische, sinnlich heitere, hellenische Märchenbilder paßten in jene Landhäuser, in denen der Renaissancemensch sich sein eigenstes Heim bereitete. Keiner der großen Quattrocentisten, weder Perugino noch Bellini, weder Signorelli noch Mantegna, konnte sich diesem lebensvollen, bukolischen Stoffkreise entziehen. Auch Botticelli nicht. Ja, die Werke, die er für den Mediceer malte, sind diejenigen, an die man in erster Linie denkt, wenn der Name Botticelli genannt wird. Von diesen bestrickenden Bildern strömt ein Duft von Jugend, Reinheit und Grazie aus, der Botticelli selbst identifiziert mit jenem Frühling, den er in seinem Hauptwerke verherrlicht hat. In der Pallas ist der Kopf der Göttin mit

seinen weichen vollen Formen und dem langwallenden Haar von so strahlender Schönheit, so abweichend von dem herben Simonettatypus, der sonst bei ihm wiederkehrt, daß man einen Hauch schon von der überirdischen Süßigkeit Leonardo da Vincis zu verspüren meint.

In den Gestalten der übrigen Bilder herrscht die Grazie der Magerkeit, zugleich etwas Traumverlorenes, Verklärtes, Visionäres, das den geheimnisvollen Zauber erhöht. Je mehr die idealen Jungfrauen Raffaels langweilen, desto pikanter wirken diese blassen anämischen Gesichter. Je schablonenhafter die heroischen Körper des Cinquecento mit ihrem geschwungenen Contraposto erscheinen, desto stilvoller wirken diese hohen, hüftschlanken Gestalten, mit den strengen, fast knabenhaften Formen. Dreißig Jahre später hätten die geschickten Dekorateure von Rom und Venedig, um die „Geburt der Venus“ zu schildern, Genien in den Lüften schweben lassen, Götter auf Wolken gebettet, den ganzen Olymp in Bewegung gesetzt, und es wäre ein Bild wie Raffaels Triumph der Galatea entstanden. Bei Botticelli entwickelt sich die ganze Stimmung aus der Landschaft, jenem endlos weiten Ozean, auf dessen leise plätschernden Wellen Kypris wie ein holdes Traumgebilde herbeischwebt. In der Luft klingt, singt und rauscht es. Die ganze sehnsüchtig träumerische Stimmung des neu erweckten Naturgefühles ist über die Erde gebreitet. Ein Sommernachtstraum hat in der „Primavera“ Gestalt genommen, in jenen nixenhaften, graziösen Wesen, die wie eine Vorahnung Boecklins wirken. Botticelli war der erste, der die Elfen tanzen sah, für den die dunklen Haine seiner Heimat sich mit Fabelwesen alter Legenden bevölkerten. Schlanke Dryaden, die im Dickicht der Wälder neben

rieselnden Quellen hausen, sind herbeigekommen, sich im Frühlingstanz zu drehen.

Wunderbar ist es, wie Botticelli auch in diesen Bildern die Blumen zur Steigerung der Stimmung verwendet. Ölzweige umranken die Pallas und bekränzen ihr Haupt. Auf dem Venusbild ist der Mantel der Hore mit Frühlingsblumen übergossen und Windgötter streuen Rosen in die Lüfte. Auf dem Frühlingsbild leuchten Orangen und Myrten, goldene Früchte und weiße Blüten strahlen aus dunklem Laube hervor. Wie ein Dornröschen ist Primavera von wilden Rosen umwuchert, Wiesenblumen umschließen ihren Hals, blaue Cyanen und weiße Primeln winden sich durch das blonde Haar. Blüten, die der Lenz gewoben, Anemonen, Nelken, Narzissen streut sie tändelnd zur Erde.

Als ganz reizender Manierist erscheint er auch in der Art, wie er die Draperien behandelt, diese durchsichtigen Schleier und flatternden Bänder. Noch keiner vor ihm kannte so feine Florgewänder, die, eng an die Glieder geschmiegt, deutlich die knospenhaften Formen verraten.

Und gleichwohl, so zauberhaft schön die Bilder sind und so große historische Bedeutung sie haben als die ersten, in denen sich jenes glorreiche Zeitalter spiegelt, das nach langer Zeit mönchischen Christentums wieder den Zauber der Antike entdeckte — es bleibt ein unaufgelöster Rest, eine Dissonanz zwischen den heiteren hellenischen Märchen, die Botticelli schildert, und der Art, wie er es tut. Man braucht, um das zu fühlen, nur die Dichtungen zu vergleichen, die zum Teil die Anregung für die Werke gaben. Sowohl die Poesie Lorenzo Magnificos, wie die Polizians ist eine Poesie der Genußfreudigkeit und derbkräftigen Frohsinns, die Poesie sinnlicher, arkadisch gestimmter

Seelen, die Glück und volle Befriedigung in geistvoller Muße und bukolischem Landleben finden. Dem Preise der Natur, dem Liebesgenuß, dem fröhlichen Zechen sind die meisten Lieder Lorenzos gewidmet. Botticellis Werke haben nichts von diesem Frohsinn. Er ist ebensoweit entfernt von der arkadischen Sinnenfreudigkeit der Bukoliker wie von der neckischen, ein wenig burlesken Art, in der Piero di Cosimo gleichzeitig antike Stoffe behandelte. Offenbach, Goethe und Hölderlin sind vielleicht die Namen, die am deutlichsten kennzeichnen, welches Verhältnis man zur Antike haben kann. Piero di Cosimo, als er seine Befreiung der Andromeda, Cranach, als er sein Parisurteil, Velasquez, als er seinen Mars, Rembrandt, als er seinen Ganymed malte, ahnten Offenbach vor, als sie die Gestalten der Antike zu lustigen Parodien verwendeten. Aus Raffaels Schule von Athen spricht wie aus Goethes Iphigenie eine von der großen Kunst der Alten genährte, von der Herrlichkeit antiker Welt ganz erfüllte Phantasie. Und diesem taghellen, ein wenig kühl dogmatischen Klassizismus steht wieder die Romantik des Hellenismus in Schillers „Göttern Griechenlands" und noch mehr in Hölderlin gegenüber, der aus der trüben Wirklichkeit in ein traumhaftes Hellas wie in glückliche Gestade flüchtet, in jenes Hellas, das für Puvis de Chavannes und andere Moderne wieder die Heimstätte der Seele geworden.

Botticelli paßt in keine dieser Rubriken, seine Werke haben nichts von der übermütigen Sinnlichkeit, die aus den Dichtungen jener Epoche lacht, nichts von der archäologischen Korrektheit Mantegnas, nichts von Tizians olympischer Heiterkeit. Während die Poeten des Quattrocento mit der alten Sagenwelt ihr neckisches Spiel treiben,

der eine in ausgelassener Possenhaftigkeit, der andere in holder Märchenlust und schalkhafter Anmut, geht bei Botticelli die melancholische Note durch. Daß er nicht lachen kann, zeigt sich deutlich da, wo er sich zwingt, es zu tun. ,,Mars und Venus" in London ist ganz besonders bezeichnend. Eine schöne Frau, ein nackter Jüngling, Amoretten, südliche Landschaft, dünne Gewänder, glänzender Schmuck, das sind die Elemente des Bildes, und doch vermitteln diese Worte nicht im entferntesten den Eindruck. Wohl spielen die Amoretten. Einer hat sich den Helm des Mars auf den Kopf gestülpt, ein zweiter ist in seinen Panzer gekrochen, ein dritter bläst ihm mit der Trompete ins Ohr, ein vierter scheucht mit der Lanze einen Bienenschwarm auf, der summend den Schlummernden umschwirrt. Aber dieser selbst gleicht einem gekreuzigten Heiland. Schmerzvoll ist der Mund verzerrt. Er schläft nicht, sondern atmet schwer, wie von einem Alp gedrückt. Ebenso unerfreut, mit einem kalt männermordenden Blick, wie Salome in der Klingerschen Büste schaut Venus auf den Schlafenden hin.

Ist das die Glückseligkeit, die unsterbliche Götter in himmlischer Ruhe genießen? Ist das die Liebesgöttin der Hellenen? Selbst wenn Botticelli es wagt, sie nackt zu malen, hat sie etwas Gespenstisches, mag sie mit grünen Nixenaugen ins Unendliche starren oder ein wehmütiges Lächeln ihre bebenden Lippen umspielen. Selbst die Magerkeit und unbewegliche Steifheit der langgestreckten, gotisch geschwungenen Körper trägt dazu bei, den dämonischen Charakter zu steigern. Sie gibt den Figuren etwas von Phantomen, von schreckenden Traumgestalten, in deren Innern es lebt und bebt und die doch nur in tiefem Schweigen uns anblicken. Da eine müde Träumerei, dort resignierte

Schwermut ist ihnen allen eigen. Es ist, als würden diese Weiber noch ins Kloster gehen, um dort für die Sünden des Fleisches zu büßen, als hätten sie schon alle Schmerzen gekostet, die erst das Christentum in die Welt gebracht. Nicht als die lustige Maitresse des Mars kennt Botticelli die schöne Olympierin. Sie ähnelt bei ihm der rothaarigen Teufelin des Mittelalters, die auf ihrem Zug ins Exil an dem Kreuz, an das der Menschensohn geheftet war, vorbeiwallte. Die klassische Klarheit heidnischer Mythologie verbindet sich mit katholischem Mystizismus. Ein Hauch mönchischer Askese dämpft die Freude.

Botticelli fühlte sich nicht wohl im Venusberg. Es ist, als habe ihn immer der Gedanke an eine reinere Geliebte, an die keusche Maria verfolgt, an die er seine ersten Hymnen gedichtet. Denn jene Versöhnung von Heidentum und Christentum, die in unserer Zeit Goethe zur Wahrheit machte, war für das Quattrocento noch nicht gekommen. Erst die Werke des 16. Jahrhunderts sind Denkmale einer Epoche, in der die Gegensätze von Heidentum und Christentum überwunden und versöhnt sind, zwei streitende Weltalter sich friedlich die Hand reichen. In der Übergangszeit des Quattrocento lagen sie noch im Kampf, durch eine gähnende, unüberbrückbare Kluft getrennt, und es begreift sich, daß der Sturm, der aus der Vergangenheit und der Zukunft zugleich herbrauste, gerade den sensibelsten, nervösesten Künstler, Botticelli, zu Boden warf. Mit allen Fasern seiner Seele im Mittelalter wurzelnd, empfand er Grauen vor dem heidnischen Enthusiasmus, der eine Zeitlang wie ein Delirium seine Seele benebelte. Wie mit Zögern, als hätte eine unsichtbare Hand ihn abgehalten, scheinen seine Bilder aus der Antike gemalt. Ja, aus dem letzten, der

„Verleumdung des Apelles“ klingt ein schriller Schrei der Verzweiflung. Maßlose, stürmische Bewegung, Unruhe der flatternden Gewänder, ein unheimlicher, wilder, grauenhafter Ausdruck der Köpfe ist an die Stelle stiller Linienschönheit und verhaltener Wehmut getreten. Man fühlt, daß ein von seelischem Unfrieden durchschüttelter Mensch dieses fast wahnsinnige Bild gemalt hat. Am entsetzlichsten ist die Gestalt der Reue, diese magere, vergrämte, in zerrissene Trauergewänder gehüllte Alte mit den blutlosen Spinnenfingern, die tastend, zitternd, unsicheren Schrittes dahinwankt.

Botticelli bereute, daß er im Venusberg war. Doch welche Macht konnte ihn zurückführen in die Gemeinschaft der Reinen, ihn, den Christen, der fremden Göttern geopfert. Ausgestoßen! Das Paradies verloren! Aus dieser Stimmung heraus malte er das Bild der Ausgestoßenen, jenes Werk, das einzig dasteht in der ganzen Kunst des Jahrhunderts, nur entstehen konnte, weil untröstlicher Jammer mit elementarer Kraft aus einem Künstlerherzen nach Ausdruck rang. Vor dem verschlossenen Tor eines Renaissancepalastes sitzt dürftig bekleidet ein Mädchen. Auch sie war im Venusberg, und nun da der Morgen graut und sie zurückkehren will in das Haus des Vaters, ist das Tor verschlossen. Zitternd vor Frost, bitterlich schluchzend vergräbt sie das von wirrem Haar umflatterte Gesicht in den Händen. In tiefstem Weh windet sich ihr Körper, doch alle Klagen vermögen nicht das verschlossene Tor zu öffnen.

Botticelli selbst fand noch wie Tannhäuser die Erlösung. Savonarola war es, der ihm die Pforte des Heiles wieder öffnete. Jene Zeit, der seine erste romantische Neigung gegolten, leibhaftig schien sie heraufzuziehen.

Denn die Tragödie Savonarolas war das letzte lohende Aufflammen der großen mittelalterlichen Kirchenidee. Dasselbe kleine Kloster von San Marco, wo in Botticellis Jugend Fiesole wirkte, warf sich von neuem zum Bollwerke des Christentums auf. Jene Ideen von Frömmigkeit und Askese, die damals nur in engen Mönchskreisen noch ihr Dasein fristeten — Savonarola trug sie wieder in die leidenschaftlich erregten Massen hinaus. Den lockenden Idealen des Altertums, der Sinnenfreude und antiken Schönheit trat noch einmal die Macht der tausendjährigen kirchlichen Überlieferungen, das dunkle Gefühlswalten religiösen Lebens entgegen. Im Januar 1491 begann er seine Bußpredigten in Santa Maria del Fiore, und in wenig Monaten hatte ganz Florenz sich verändert. Gleich einem Hagelwetter platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Menge hernieder. Ein von Gott gesendeter Prophet schien herabgestiegen, die üppige Stadt zur Buße, zur Zerknirschung zu rufen. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten traten kirchliche Umzüge. Statt mutwilliger Karnevalslieder tönten geistliche Lobgesänge zum Himmel. Nicht mehr das Haus Medici herrschte, sondern Jesus Christus populi Florentini decreto creatus war in eigener Person König und Schutzherr von Florenz. Selbst Mirandola, der Freund des Magnifico, erzählt, daß er zitterte, daß seine Haare sich sträubten, als er eine der fanatischen Predigten des Dominikanermönchs hörte.

Auf Botticelli, den Romantiker des Mittelalters, der selbst schon reuevoll den Berg der Venus verlassen, wirkte Savonarola anders. Die Donnerstimme des Propheten, die die anderen schreckte, sagte ihm nur, was er als Jüngling gefühlt. All seine Jugendträume, seine geheimsten Seelenregungen waren in Worte umgesetzt. Denn die Bann-

strahlen, die Savonarola auf die florentinische Kunst schleuderte, verfehmten das nur, was Botticelli zeitlebens vermied. Er tadelte das falsch Realistische jener Richtung, die im Sinne Ghirlandajos stadtbekannte Schönheiten in modernster Toilette als Heilige vorführte. „Die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen als Heilige in den Kirchen. Dann kommen die jungen Leute und sagen von einem Mädchen: das ist die heilige Magdalena, das ist der heilige Johannes. Derart zieht ihr das Göttliche in den Staub, bringt alle Eitelkeit in das Haus des Ewigen. Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt. Ich sage euch, sie trug die Kleidung der Armen, ihr aber malt sie wie eine Dirne.“ Weiter lehrte er, daß psychische, nicht körperliche Schönheit das höchste Ziel der Kunst sei. „Betrachtet einen frommen Menschen, gleichviel ob Mann oder Weib, der vom heiligen Geist beseelt ist, betrachtet ihn, wenn er betet und wenn ihn die Begeisterung der göttlichen Schönheit durchströmt, da werdet ihr die Schönheit Gottes aus seinem Antlitz leuchten sehen, und seine Züge werden den Ausdruck eines Engels haben.“ Alles war eine Bestätigung dessen, was Botticelli schon in seiner Jugend anstrebte. Desgleichen glaubt man eine Beschreibung Botticellischer Bilder zu hören, wenn Savonarola von der Mutterliebe Marias spricht, ihrer bangen ahnungsvollen Seele, die mit prophetischem Blick in die Zukunft schaut.

So nimmt, gehalten und gestützt von Savonarola, Botticellis Kunst einen gewaltigen Aufschwung. Venus, die Hexe, ist für immer vergessen, und mit einer Inbrunst, die um so glühender, um so stürmischer ist, weil sie mit Reue verbunden, sinkt er seiner Jugendliebe, Maria der

Gottesmutter, zu Füßen. Erst in diesen Werken ist die ganze Kraft des Meisters entbunden. Savonarola hat ihm die Lippen geöffnet, und der scheue, zaghafte, träumerische Botticelli, der milde weiche Dichter, wird jetzt selbst zum Propheten, zum Priester, der mit glühendem Fanatismus und lautem Pathos die Rückkehr zur Askese, zu den Heilslehren des Christentums predigt. Nicht mehr wehmütig bittend blicken seine Gestalten uns an. Zu beschwören scheinen sie, zu warnen.

Der Unterschied seiner späten Madonnenbilder von den früheren liegt hauptsächlich darin, daß noch weit mehr der düster-feierliche Charakter des Andachtsbildes betont wird. Wie sich die jungfräuliche, still sinnende Gottesmutter in die gedankenvolle Sibylle verwandelt, deren prophetischem Blick die Zukunft offen liegt, so werden die Engel zu tiefernsten, müdtraurigen Wesen, die mit weiten Augen wie in einen Abgrund starren. Entweder umarmt Maria das Kind mit einer stürmischen Innigkeit, einer jähen, heißen Leidenschaft, als ob sie plötzlich aus einem schreckhaften Traum erwache. Oder sie schreitet, in Gedanken versunken, wie eine Nachtwandlerin dahin, das Kind mechanisch im Arm, das ebenso gramversunken sich zu Johannes neigt. Wie die Mutter von Herzeleid und stummem Weh durchbebt ist, fühlt das Kind die ganze Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses auf sich lasten.

Auf Savonarolas Einfluß geht ferner zurück, daß er in anderen Altarwerken noch mehr den magdhaften, schüchternen Charakter der Madonna betont. Denn Savonarola schilderte in seinen Predigten Maria nicht nur als Somnambule, die tagaus tagein in qualvollem Vorempfinden eines kommenden Schicksales lebt. Er schilderte sie auch als das

arme, einfache Mädchen, das die Gnade gar nicht fassen kann, die Erwählte des Himmels zu sein. Dieser Zug wird von Botticelli in raffinierter Weise verwertet. Alle möglichen kostbaren Dinge, glänzende Stoffe, leuchtender Marmor, grauer Granit sind in seinen letzten Altarwerken aufgehäuft. Menschen mit allem Gepränge irdischen Glanzes haben sich wie eine Ehrenwache um prunkvoll verzierte Throne geschart. Und auf diesem Thron sitzt ein bleiches, zaghaftes, sinnend kindliches Mädchen, das gar nicht ahnt, was rings um sie vorgeht, barfuß, in schwarzem Matronengewand. Nur Burne Jones hat in seinem „König Kophetua" eine ähnliche Kontrastwirkung gleich geschickt verwendet.

Aber auch noch lautere, eindringlichere Töne schlug Botticelli jetzt an. Während er vorher nur in weichen Träumen lebte, wird in seinen letzten Werken die ganze Skala der Empfindungen durchlaufen. Auf der einen Seite die jubelnde Dithyrambik der Engel, die auf seinem Bild der Krönung Marias durch die Lüfte tanzen und fliegen, flattern und sausen, das Lob des Allmächtigen preisend und Rosen herniederstreuend. Auf der anderen Seite die klagende Pathetik, die in seinen Bildern der Grablegung herrscht. Die Charfreitagspredigt, die Savonarola 1494 dem atemlosen, zu Tränen gerührten Volke hielt, bezeichnet wohl den Höhepunkt seiner agitatorischen Tätigkeit, und dasselbe düstere, schluchzende Pathos kommt in Botticellis Werken zum Ausdruck. Man sieht Weiber ohnmächtig zusammenbrechen und in wahnsinnigem Schmerze vergehen, Männer in lautem Stöhnen sich winden. Aus dem Maler der Venus ist der Jeremias der Renaissance geworden. Statt im Flüstertone spricht er in Donnerlauten, im leidenschaftlichen Prophetenstil des Alten Testaments.

Man fühlt, wie er noch immer mit Fiesole zusammenhängt, welche ungeheuere Kluft ihn aber doch von seinem Vorgänger trennt. Bei Fiesole die milde Frömmigkeit gemalter Gebete, hier der schnaubende Fanatismus des Konvertiten. Dort die gottergebene Beschaulichkeit der stillen Klosterzelle, hier eine Kunst, die mitten in den leidenschaftlichen Zeitwirren steht, durchschüttelt ist von dem geistigen Fieber, das durch die Adern des ganzen Volkes stürmte. Durch Fiesoles Werke geht stiller Seelenfriede, Botticelli kämpft, als gelte es einen Schatz zu verteidigen. Mehr als zwei Drittel seiner Werke sind in diesen Jahren des theokratischen Regiments entstanden. Er arbeitet mit einer Hast, als fürchte er, gar nicht alles aussprechen zu können, was er zu sagen hat, und er würde vielleicht der Begründer einer ganz neuen religiösen Kunst, der große Entdecker neuer, unerschlossener Tiefen religiösen Gefühlslebens geworden sein, wenn — ja wenn —

Wenn Savonarolas Traum mehr als eine phantastische Utopie gewesen wäre!

Savonarola fiel. Am 23. Mai 1498 wurde auf der Piazza della Signoria der Scheiterhaufen errichtet, der mit Savonarola zugleich das Mittelalter begrub. Und dieses Martyrium Savonarolas war auch das künstlerische Leichenbegängnis Botticellis.

Zunächst hoffte er noch, erwartete er die Wiederkehr, die Auferstehung des Propheten. Zeugnis die „Anbetung der Könige“ in London, die er dreieinhalb Jahre nach dem Martyrium Savonarolas malte, und worin noch die ganze Erregung über das Erlebte nachzittert. „Dieses Bild“, heißt es in der seltsamen in griechischen Buchstaben beigefügten Inschrift, „wurde Ende 1500 von mir vollendet, während

der Wirren Italiens, als sich das elfte Kapitel des Evangeliums Johannis und der zweite Schmerz der Apokalypse erfüllte und der Satan für $3^1/_2$ Jahre auf der Erde losgelassen war. Später wird der Dämon wieder angekettet sein und sich zu unseren Füßen krümmen, wie in diesem Bilde.“

Es war ein Wahn. Der Teufel wurde nicht wieder gefesselt. Selbst ein so gottbegeisterter Schwärmer wie Savonarola vermochte in das Rad der Zeit nicht einzugreifen. Der Siegeszug der Renaissance schritt weiter und weiter. Eine christliche Kunst im Sinne mittelalterlicher Gefühlsschwärmerei war für immer vorüber. Michelangelo, einer der begeistertsten Anhänger des Bettelmönches, wurde der große Heide, unter dessen Händen sich der himmlische Vater in das antike Fatum, die Gefolgschaft seiner Heiligen in griechische Titanen verwandelte. Selbst in die strenge Dominikanerzelle von San Marco drang unabwehrbar der Zeitgeist. Denn so christlich Fra Bartolommeo, der Klosterbruder, in seinen Stoffen ist — christliche Empfindung ist nicht mehr in seinen Werken zu finden. Heidnischer Schwung der Linien, leere Eleganz der Gebärden, kalter Pomp der Draperien sind an die Stelle der Zartheit und tiefen Innerlichkeit Fra Giovannis getreten.

Botticelli war zu sehr Romantiker des Mittelalters, um noch diese Wendung mitzumachen. Die große Gestalt Savonarolas hatte ihn über Wasser gehalten. Der Sturz seines Helden raubte ihm die Kraft. Statt mit den anderen von neuem ins Land der Antike zu pilgern, in das er als erster sich verirrte, legte er den Pinsel überhaupt aus der Hand, kaum 50 Jahre alt und doch ein gebrochener Mann.

Die Danteillustrationen sind aus seinem letzten Jahrzehnte die einzigen Zeugnisse, daß er überhaupt noch lebte. „Als ein Mann von tiefen Gedanken", erzählte Vasari, „kommentierte Botticelli einen Teil Dantes, illustrierte das Inferno und ließ es drucken; und da er auf diese Dinge viel Zeit verwandte und nichts anderes mehr arbeitete, so folgten daraus für sein Leben Unordnungen ohne Ende." Mit anderen Worten: Der Romantiker des Mittelalters flüchtete sich in seine geistige Heimat. In der mystisch-transzendentalen Poesie Dantes, des großen mittelalterlichen Genius, sucht er einen Halt für die arme Seele! Er vertieft sich in die fernliegendsten ideologischen Spekulationen, nur um möglichst die unfromme Gegenwart zu vergessen, sucht Dinge in der Sprache der Kunst zu sagen, die überhaupt jeder künstlerischen Wiedergabe spotten, hofft in dem gewaltigen Epos vom Jenseits den Seelenfrieden, die weltstille Ruhe zu finden, die er so flehentlich, so hoffnungslos sucht. Doch auch diese Arbeit wirft er mutlos beiseite. Statt noch neue Meisterwerke zu schaffen, die er hätte schaffen können, wenn er ruhig wie die anderen den Marsch in die neue Zeit gemacht hätte, entschwindet er wie ein Phantom unseren Augen. Grüblerisch, nur noch seinen Träumereien hingegeben, vergißt er die Kunst sowohl wie die Sorge um das Leben. „Elend und Armut stellen sich ein. Er mußte auf Krücken gehen und wäre Hungers gestorben, hätte nicht Lorenzo Medici noch zuweilen seiner gedacht."

In diesen trockenen Zeilen Vasaris, die wie ein Polizeibericht lauten, liegt ein ganzer Künstlerroman beschlossen. Es ist das logische Ende eines Träumers, der in einer Zeit lebte, die nicht mehr träumen wollte. Jenes Verstörte,

Lebensmüde, Blasierte, das wir aus Botticellis Bildern herauslesen, wird durch seine Biographie bestätigt. Das Quattrocento war ein kraftstrotzendes Zeitalter. Alle Künstler sind von eiserner Gesundheit. Frei von jedem Weltschmerz und jeder Sentimentalität, erneuern sie sich ewig, schaffen noch als Greise ihre besten Werke. Botticelli, der einzig nervöse, muß auch als Mensch diese Vorläuferrolle mit frühzeitiger Unfruchtbarkeit büßen. Gerade das gesteigerte Empfindungsleben, das ihn zum Zeitgenossen der Modernen macht, ließ ihn in seiner eigenen Zeit klanglos zugrunde gehen.

ANDREA DEL SARTO

Als ich neulich wieder einmal durch die Florentiner Sammlungen ging, war ich erstaunt, zu sehen, wie schnell der Geschmack doch wechselt. Unser Verhältnis zu den alten Meistern ist im eigentlichen Wortsinn ein „Verhältnis". Sobald man ein neues anbandelt, wird ein früheres abgeschafft. Noch vor fünf Jahren galt alle Liebe dem Botticelli. Seine Primavera war das Bild der Bilder. An seiner melancholischen Schönheit begeisterten wir uns. So wollte es die Dekadenzstimmung, die am Ende alter Jahrhunderte stets in die Welt kommt — jene Stimmung, der Burne Jones einen so raffiniert elegischen Ausdruck gab. Seit wir die Schwelle eines neuen Jahrhunderts überschritten haben, sind wir nicht mehr müde. Vorwärts, nicht rückwärts schweift der Blick. Da erscheint uns jenes Schwelgen in trostlosen, wehmütig entsagungsvollen Empfindungen, das uns an Botticelli und Perugino, an Borgognone und Francia bestrickte, als unfruchtbare, eines Mannes unwürdige Beschäftigung. Heiterkeit suchen wir, Frohsinn und Jugend. Unsere Bewunderung gehört dem, der damals die Dekadenzstimmung überwand, der nach einer Zeit weltschmerzlichen Verzichts den Menschen das Recht auf Sinnlichkeit, auf frohen Lebensgenuß wiedergab: dem Leonardo da Vinci.

Leonardo trat wie ein stolzer Olympier in die kirchlich enge, dem Savonarola lauschende Welt. Es wird erzählt,

daß er gern auf den Markt ging, gefangene Vögel kaufte und fliegen ließ. So befreite er die Menschen aus dem Käfig, in den die Mönchstheologie sie sperrte, wies ihnen wieder den Weg ins weite irdische Reich der Sinne. Nirgend handelt es sich bei ihm um Entsagung, um Qualen, kein Kreuzesstamm, keine Geißel kommt in seinen Werken vor. Nicht Paradies und Hölle, nicht Blut und Opfertod, weder Sünde noch Buße kennt er. Hienieden ist die Schönheit, hienieden ist die Seligkeit. Ein Kind freier Liebe, schön wie ein Gott, feiert er nur die Liebe, die Schönheit. Und um die Sonne Leonardos bewegte sich bald ein ganzer Planetenkreis von Künstlern. In Parma sangen Correggio und Parmeggianino ihre liebezitternden Weisen. In Siena beschwor Sodoma alexandrinische Tage herauf. In Venedig, dem schwarzen Venedig, sang Giorgione, der schwärmerisch sinnliche Canzoniere. In Florenz, der Vaterstadt Leonardos, war Andrea del Sarto tätig.

Andrea, des Schneiders Agnolo Sohn, war 1487 geboren. Sein Lehrer war Piero di Cosimo, der einst so schönheitsdurstige Heide, dem der finstere Savonarola die Lust am Leben genommen hatte. Dann sah er Leonardo, sah die „heilige Anna", das Porträt der Mona Lisa entstehen. Er kam in den Bann der geheimnisvollen, sinnbetörenden Gestalten des Meisters. Und ein Wesen, gleich dämonisch wie Mona Lisa, trat ihm leibhaftig entgegen. Lucrezia del Fede war es, die Frau eines Carlo Recanati, der einen Hutladen in der Via San Gallo hatte; sie ward für ihn, was für Giorgione Cäcilia, für Rosetti Elisabeth Siddal, für unsern Feuerbach Nana war. Lange lebten sie zusammen. Dann, nach dem Tode Recanatis, wurde sie seine Frau. Ihr legte er alles zu Füßen, auch seine Ehre. Von Paris,

wohin Franz I. ihn berufen hatte, kehrte er bald zurück, da er ohne Lucrezia nicht sein konnte. Um ihr ein fürstliches Heim zu schaffen, unterschlug er Gelder, die der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken mitgegeben. Oft hat er sie gemalt. Bildnisse des Berliner und Madrider Museums feiern den lieblichen Duft ihrer sibyllinischen Schönheit. Besonders fein ist das Doppelbild der Uffizien, auf dem er ihr die Hand auf die Schulter legt und in verzehrender Glut sie anblickt, während sie, kalt wie eine Sphinx, sich abkehrt. Und kennt man diese Bildnisse, so kennt man die ganze Kunst del Sartos.

Andrea, wie alle alten Meister, hatte Kirchenbilder, Apostel und Märtyrerinnen, Madonnen und Grablegungen zu malen. Doch was bleibt in Erinnerung? Was ist unvergeßlich? Es sind gewisse Köpfe: Frauen mit dunklen, heißen Augen, dem Elb vergleichbar, der um die Mitternachtsstunde Menschenblut trinkt; Jünglinge von blasser, interessant geschwächter, kraterhaft ausgebrannter Schönheit. Er hat immer Lucrezia und sich selbst gemalt.

Alles theoretische Konstruieren lag ihm so fern wie möglich. Es ist bekannt, daß Leonardo für die Komposition von Bildern neue Gesetze gab. Der Geschmack für das Weiche, Wellige trat dem für das geradlinig Eckige entgegen. Künstler wie Fra Bartolommeo bemühten sich, diesen neuen Stil schablonenhaft festzulegen. Sie komponierten ihre Bilder nach dem goldenen Schnitt. Sie ordneten an der Gliederpuppe die schwungvoll majestätischen Draperien. Auch Andrea ist Klassiker. Doch er wahrte sich innerhalb des neuen Stils eine nervöse Beweglichkeit. Was bei den anderen zur akademischen Formel ward, wirkt hier improvisiert, ungezwungen und mühelos. Man versteht die

Worte, die Michelangelo zu Raffael sagte: „Ich weiß in Florenz ein Bürschchen, das dich weidlich schwitzen machen sollte, würden ihm Aufträge wie dir zuteil!"

Nicht minder bestrickt die feinschmeckerische, sehr gewählte Farbe. Man wird, wenn man ehrlich ist, oft finden, daß die Werke der alten Meister in der Photographie besser als im Original wirken. Über eine grelle Buntheit oder eintönige Schwere kamen sie selten hinaus. Raffael ist lediglich als Linienkünstler, nicht als Kolorist zu goutieren. Andrea del Sarto dagegen übernahm auch als Maler die Erbschaft des großen Leonardo. Er hatte Sinn für den Stimmungszauber der Farbe, für zarte, feine, aparte Nuancen. Und während Leonardo mehr warme, goldige Töne liebte, bevorzugte der Dandy Andrea den kühlen, bleichen, neurasthenisch reizvollen Silberklang. Schwarz, weiß, zitrongelb, blaurot und perlgrau herrschen vor. Statt der sonoren Orgelfugen, die sonst aus den Werken seiner Zeitgenossen, soweit sie überhaupt Koloristen sind, entgegenströmen, hört man hier ein mattes, zitterndes Geigenspiel. Die Farbe paßt zu den Figuren in ihrer weichen, müden, nervös-aristokratischen Schönheit. Und in seiner Scheu vor allem Lauten bewegte er sich, wenn möglich, in einer ganz abgedämpften, monochromen Skala. Die vierzehn Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers, die er für den Kreuzgang des Barfüßerklosters, des Chiostro dello Scalzo malte, sind grau in grau, in einem zarten Grisaillenton gehalten, der, obwohl farblos, doch ein Farbentemperament allersensibelster Art verrät.

Wie lange werden diese Fresken noch sichtbar sein? Das große Museum, das sich Italien nennt, wird bekanntlich sehr schlecht verwaltet. Kunstwerke konservieren, heißt

sie verwahrlosen lassen, untätig zusehen, bis sie Ruinen sind. Es wird, wie die Dinge liegen, noch eine Ehrenpflicht für andere Staaten werden, rechtzeitig dafür Sorge zu tragen, daß uns von gefährdeten Werken — die schließlich nicht den Italienern, sondern der gebildeten Welt gehören — wenigstens in Kopien ein schwaches Abbild erhalten bleibt. Die Fresken des Barfüßerklosters, die die Quintessenz von del Sartos Geschmack enthalten, gehen ihrem Untergang ebenso entgegen wie in Venedig die Tiepolos, in Rom die der Farnesina.

ANGELIKA

Der 5. November 1907 ist der hundertste Todestag einer Österreicherin, deren Name einmal zu den gefeiertsten der europäischen Kunst gehörte; der Könige und Kaiser, auch die größten deutschen Dichter wie einer himmlischen Erscheinung huldigten und deren Büste im Pantheon steht. Denn Chur, wohin ein Auftrag des Bischofs den Maler Johann Josef Kauffmann auf ein Jahr gerufen hatte, war doch nur zufällig der Geburtsort Angelikas. Ihre Heimat ist Vorarlberg, das kleine Schwarzenberg im Bregenzer Wald. Den Chor der Kirche von Schwarzenberg schmückte sie als sechzehnjähriges Mädchen nach Kupferstichen Piazzettas mit Fresken. Wie ein Defreggersches Dirndl sieht sie auf einem Bilde des Ferdinandeums in Innsbruck aus, auf dem sie in Vorarlberger Tracht sich malte. Als Bregenzer Wälderin stellte sie sich ihrem Kaiser Joseph II. vor, als er in Rom ihr Atelier besuchte, und der Armen von Schwarzenberg hat sie noch in ihrem Testament gedacht.

Sie war ein Wunderkind, vom Schlage der kleinen Virtuosen, die mit fünf Jahren Konzerte geben. Überall, wohin ihr väterlicher Impresario sie brachte, klatschte die Welt des Rokoko jubelnden Beifall. In Como und Mailand, in Venedig und Bologna fanden ihre Pastelle reißenden Absatz. Zwanzigjährig, wurde sie gebeten, ihr Bildnis für die Uffiziengalerie in Florenz zu stiften. Mit zweiundzwanzig

Jahren ist sie in Rom. Winckelmann sogar, der sonst für weibliche Reize nicht veranlagte Winckelmann, fand, daß sie „ein schönes Frauenzimmer" sei. „Mein Bildnis," schreibt er, „ist von einer seltenen Person, einer deutschen Malerin, gemacht. Das Mädchen ist zeitig von ihrem Vater nach Italien gebracht worden, daher sie Welsch so gut wie Deutsch spricht. Auch spricht sie fertig Französisch und Englisch, daher sie alle Engländer, die nach Rom kommen, malet." Eine dieser englischen Damen, eine Lady Wentworth, legte ihr nahe, mit nach London zu kommen. Angelika tat es, und ihr Erscheinen wurde wie das Aufgehen eines neuen Sternes am Himmel der englischen Kunst begrüßt. Lady Spencer und Lady Exeter führten sie in der Londoner Gesellschaft ein. Die ganze Aristokratie, der Hof und der König Christian von Dänemark saßen ihr. „Nie," schreibt sie nach Hause, „ist einem anderen Maler solche Ehre widerfahren. Der Beifall, den jede meiner Arbeiten findet, ist so groß, daß die Blätter derselben rühmlich erwähnen, und ich oft Verse in verschiedenen Sprachen daran angeheftet finde."

Sie wird Ehrenmitglied der Royal Academy. Reynolds, der Akademiepräsident, malt ihr Bildnis, das sich heute in Althorp House befindet. Mehr noch — der erste Maler seines Landes bietet ihr seine Hand, seinen Ruhm, seinen Reichtum an. Der Malerfürst und das hübsche Malerprinzeßchen, das wäre ein Trust geworden, wie er gleich stark noch nicht in der Kunstgeschichte da war. Doch Angelika war zu sehr deutsche Idealistin, um den kaufmännisch genialen Plan ihres großen Bewerbers ganz verstehen zu können. Oder sie fand, daß sie gar nicht nötig hätte, die Verbündete eines großen Mannes zu werden,

da sie ja nur freundlich zu lächeln brauchte, um überall ganz allein zu siegen. Kurz, sie gab Reynolds einen Korb. „Ich kann mich nicht binden, mir liegt Rom im Sinn. Der heilige Geist wird mich leiten.“

Antonio Zucchi, ein nach London verschlagener Venezianer, schien ihr der geeignete Manager für ihre italienischen Tourneen. Wir finden das Paar, sie und ihre männliche Gardedame, den „Alten aus einer venezianischen Komödie“, wie ihn Herder nannte, 1781 in Neapel, wo Königin Charlotte, die Schwester Josephs II., den ganzen Hof von ihr malen läßt und sie mit dem Unterricht ihrer Kinder betraut. Dann, im nächsten Jahre, läßt die internationale Modemalerin endgültig in der Fremdenstadt Rom sich nieder. Auf Trinità de' Monti, oberhalb der spanischen Treppe, bezog sie in der Via Sistina das Haus, wo vorher Anton Raphael Mengs gewohnt hatte. Wer von distinguierten Fremden nach Rom kam, besuchte unweigerlich zwei Ateliers: das Canovas und das der Angelika. Die Divas der römischen Oper waren stolz, sich bei ihr zu produzieren. Für zahllose Fürsten, für Joseph II., Paul und Katharina von Rußland, Karl Theodor von Bayern, den Herzog Peter von Kurland, arbeitete sie. Die Mitglieder der deutschen Kolonie, Philipp Hackert, der Hofrat Reiffenstein, der Antiquar Aloys Hirt, waren ihre täglichen Gäste, und wie sie schon in London mit Klopstock, Geßner und anderen Koryphäen des deutschen Schrifttums Briefe gewechselt hatte, sah sie solche Große nun persönlich zu ihren Füßen.

Am 1. November 1786 fuhr Goethe durch die Porta del Popolo. Und kaum hatte er Angelika seinen Besuch gemacht, „galt es schon für hergebracht, daß er Sonntags

ihr Tischgast war". Vor dem Diner fuhr sie bei ihm vor und holte ihn zur Besichtigung einer Kirche, eines Palastes, eines Museums ab. Es war mit ihr „gar angenehm, Gemälde zu betrachten, da ihr Auge sehr gebildet und ihre mechanische Kenntnis sehr groß war". Er machte mit ihr zusammen Experimente für seine „Farbenlehre", verbrachte mit ihr den Sommer auf ihrem Landhaus in Castell Gandolfo und las in ihrem römischen Haus die eben vollendete „Iphigenie" vor. „Die zarte Seele Angelikas nahm das Stück mit unglaublicher Innigkeit auf. Sie versprach mir, eine Zeichnung daraus aufzustellen, die ich zum Andenken besitzen sollte." Als er geht, schenkt er ihr seinen Abguß der Juno Ludovisi und pflanzt eine Pinie in ihrem Garten.

Kaum war der Olympier fort, so kam Seine Hochwürden der Konsistorialrat Herder. Bei diesem scheint es, als habe ihm Angelika einen größeren Eindruck als ganz Rom gemacht. Jedes Wort, das er an seine brave Karoline nach Hause schreibt, ist ein Hymnus auf „die wahre himmlische Muse voll Grazie, Feinheit, Bescheidenheit und einer ganz unsagbaren Güte des Herzens. Morgen esse ich zum erstenmal bei Angelika. Sie ist eine gar zarte, jungfräuliche Seele, wie eine Madonna oder wie ein Täubchen. Ich bin bei ihr immer in dem Zustand einer süßen, stillen Verehrung, denn bei aller demütigen Engelsklarheit und Unschuld ist sie vielleicht die kultivierteste Frau in Europa." Auch die Herzogin Anna Amalie, die mit Herder gekommen war, blieb mit Angelika noch auf Jahre hinaus verbunden. „Denken Sie zuweilen an mich, wie ich an Ihnen?" wird in jedem ihrer Briefe gefragt. 1795 kommt die Herzogin von Dessau mit Matthison, und kaum zwei Stunden sind sie in Rom, als sie sich in Angelikas Werkstatt melden.

Das, wodurch alle gefesselt wurden, war ja in erster Linie der Zauber ihres Wesens. Sie war „gar lieblich und hold, eine gute Engelsseele von unsagbarer Anmut. Der Charakter ihres Gesichtes gehörte zu der Gattung, die Domenichino gemalt hat“. Namentlich wenn sie sang, wußte sie zu Tränen zu rühren. „Die Harmonien, einmal schon an die Mischungen ihrer Palette gefesselt, wurden ihr da zum zweitenmal dienstbar. Wenn sie vor ihrer Harmonika Pergolesis ‚Stabat Mater dolorosa‘ singt, ihre großen, schmachtenden Augen pietosi a riguardar, a mover parchi gottesdienstlich aufschlägt und dann mit hinströmendem Blicke dem Ausdruck des Gesanges folgt, wird sie ein begeistertes und begeisterndes Urbild der heiligen Cäcilie.“ Doch auch wegen ihrer Malerei wurde sie von allen gefeiert. Keiner der lebenden Künstler, schrieb Goethe, habe sie in der Anmut, dem Geschmack, den Pinsel zu führen, übertroffen. Herder dichtete sie an:

„Du malest, was du bist; auf Edens Auen
Gibst du in Menschen Engel uns zu schauen —“

und widmete ihr später im 24. Kapitel der „Ideen zur Geschichte der Poesie“ die Worte: „Selbst der Wilde wird durch ihre Hände milde. Ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde. Nie war ihr Pinsel eine freche Gebärde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Humanität war ihre Schwester.“ Bei Matthison heißt es: „Wie groß auch die Anzahl ihrer Werke sein mag, darf man doch kühn behaupten, daß niemals ein

Gegenstand von ihr behandelt wurde, der des beifälligen Lächelns der Musen und Huldgöttinnen unwert gewesen wäre.“ Leopold Stolberg schwang sich sogar zu den begeisterten Versen auf:

„Es umarmten die Unsterblichen dich,
Lehrten dich Weisheit und gaben deinen Pinsel dir
Triefend von Leben und getaucht in Morgenrot.“

Auch in ihrem Alter blieben ihr die guten Feen noch hold. Es kam die Revolution. Die französische Trikolore flatterte auf dem Kapitol, auf der Engelsburg. Da wurde Angelika vom General Epinasse benachrichtigt, die Achtung für eine so seltene und verdienstvolle Frau ließe ihr Haus als sakrosankt erscheinen. Noch als sie auf dem Krankenbett lag, war die Zahl ihrer Aufträge so groß, daß sie lächelnd fragte, ob man ihr nicht einmal krank zu sein gestatte. „Gibt es denn gar keine Maler außer mir?“ „Nein,“ wurde geantwortet, „keine; und hörst du auf, zu schaffen, so ist die Kunst verwaist.“ Kein Geringerer als Canova versendete, als sie starb, die Einladungen zur Leichenfeier. Mehr als 240 000 Kronen nach damaligem Gelde hinterließ sie an Barvermögen. Dazu kam, außer einer wertvollen Bibliothek, eine Bildergalerie, in der sich Werke von Tizian, Correggio und van Dyck befanden. Sogar einen Leonardo, den „Hieronymus“, den jetzt die Vatikanische Galerie besitzt, nannte Angelika ihr Eigen, und mehr als 600 Kupfer wurden nach ihren Gemälden gestochen.

Heute imponiert das nicht mehr. Die von der Mitwelt zugeworfenen Kränze werden von der Nachwelt ohne Erbarmen zerpflückt. Noch jetzt ist Angelika ja keineswegs vergessen. Unter den berühmten Frauen hat sie ihren

festmarkierten Platz. Deutsche, Franzosen und Engländer haben ihr Leben in dicken Bänden geschildert. Doch immerhin — diese Biographien waren nur Begleiterscheinungen der Tatsache, daß sie mit so vielen Berühmtheiten ihrer Zeit verkehrte. Als Künstlerin ist sie für uns ein recht abstrakter Begriff. Fast nur ein Bild taucht, wenn ihr Name genannt wird, in der Erinnerung auf. Es ist die „Vestalin“ der Dresdener Galerie, die Urahne all der kitschigen Schönen, die als Klärchen, Ninetta oder Lisa später zu so populärer Beliebtheit kamen. Und da dieses einzige Bild, an das ihr Ruhm sich heute knüpft, wenig taugt, macht man den Schluß, es sei auch hier, wie so oft, die Vox populi nicht die Vox Dei gewesen. Selbst der Umstand, daß im Falle Angelika nicht die Menge, sondern eine Elite großer Männer das Urteil abgab, kann uns zum Glauben an seine Berechtigung noch nicht zwingen. Denn schließlich wissen wir ja, daß alle diese Großen zwar eine beneidenswerte Fähigkeit hatten, bedeutend über Kunst zu sprechen, daß ihnen aber jede auf Sehen begründete Kennerschaft fehlte. Obendrein war das achtzehnte Jahrhundert das Jahrhundert der Frau. Es war amüsanter, mit einem schönen Weib, als mit einem Kerl in schmutzigem Malerkittel über Kunst zu plaudern. Der Rosalba Carriera sowohl, wie der Vigée-Lebrun kam das sehr zustatten. Und auch bei Angelika ist die Fülle der Aufträge sowohl, wie die galante Färbung des Urteils gewiß nicht zum kleinsten Teil auf Rechnung des femininen Zuges zu setzen, der durch das Jahrhundert ging. Mehr als Weib, denn als Künstlerin scheint sie zur Weltberühmtheit gekommen.

Wenn man heute in den Galerien Werken von ihr begegnet, findet man, daß sie technisch nicht schlecht

sind. Als Tochter ihres Vaters, eines jener biederen Malermeister, die so aus dem Effeff ihr Metier verstanden, hat sie schon als Mädchen sehr viel gelernt. Dann hat sie kopierend vor den Werken der Maler der Barockzeit gesessen. Das gibt ihren Bildern den Abglanz einer alten, vornehmen Kultur. Sie können in Museen noch neben Erzeugnissen guter Epochen hängen, während die moderne Malerei mit dilettantenhaften Stümpern einsetzt. Doch andererseits — wie flau, wie schönfärberisch und weichlich ist all dies marklose Zeug. Das Rokoko, das mit ausgelassener Festfreude begonnen hatte, endete bekanntlich in Tränenseligkeit, in empfindsamem Schluchzen. Man feierte Orgien der Keuschheit, legte, der Vergänglichkeit des Irdischen gedenkend, in den Gärten Grabesinseln und Mausoleen an, stellte Urnen mit Tränentüchern in den Alleen auf, flüchtete aus der Verderbtheit des Siècle absolument corrompu in die Einfachheit eines imaginären Hellas zurück, wo alle Frauen rein waren und keusch, die Jünglinge wunschlos mit der Syrinx neben ihren Herden rasteten. Aus dieser Zeitstimmung heraus entstanden die Werke der Kauffmann. Sie malte Adonis, die verlassene Ariadne und den Tod der Alkestis; zeigte, wie der schöne Ephebe Pallas bestattet wird, wie Achill als Mädchen unter den Töchtern des Lykomedes weilt oder wie Amor mit blonder Locke eine Träne von der Wange der trauernden Psyche wischt. Und all diese schmachtlappigen Dinge malte sie mit so empfindsamer Zartheit, mit so sittsamer Schwärmerei, daß man an ihren Namensvetter, den seligen Fra Angelico, denkt; freilich auch mit so süßlichem Parfüm, daß die Erinnerung an Carlo Dolci wach wird, mit dessen „Heiliger Cäcilie“ die begeisterten Zeitgenossen sie so gern verglichen.

Ja, noch viel Schlimmeres kam. Denn die Epoche der Angelika war auch die des Sturmes und Dranges, die Zeit, als man die seidenen Schuhe wegwarf und die Füße in Stulpenstiefel steckte, als man, der Überfeinerung müde, von germanischen Wäldern und Rittern mit gepanzerter Faust, von Reckenhaftigkeit und vorweltlicher Größe träumte. Es waren gleichzeitig die Jahre, als in Frankreich das große Drama der Revolution sich abrollte, als auf die Sentimentalität der Antike eine martialische Antike folgte, eine Kunst, die sich in der Schilderung rauher Bürgertugenden und großer republikanischer Gesten erging. Oh, gute Angelika, zarte Seele, du mildes, sanftes Talent! Auch diesen Strömungen folgte sie, glaubte sich verpflichtet, aus dem Gebiet elegischer Mythen Abstecher in das des Heldenhaften machen zu müssen. Sie malte Brutus, der seine Söhne verurteilt, und Coriolan, der in die Verbannung geht, malte das Bild des Wiener Museums, wie Hermann aus der Schlacht im Teutoburger Walde zurückkehrt. Und das Unzulängliche — hier wird es selbstverständlich Ereignis. Schon Goethe, so sehr er im übrigen ihr huldigte, konnte sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß ihre Figuren, besonders die der Helden, wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aussahen. Heute scheint es psychologisch fast unbegreiflich, daß eine Frau, eine ganz aufs Weiche gestimmte Frau, sich abquälte, Worte auszusprechen, die nur im Munde des Götz von Berlichingen oder der Davidschen Horatier am Platze waren. Es ist, als hätte Gellert, der brave Gellert, sich in den Kopf gesetzt, die „Räuber“ zu schreiben.

Und doch! Es gibt von Angelika auch Werke, die noch heute lebendig sind, ja in denen sie ebenbürtig neben den Besten steht. Eine seltsame Geschichte fällt mir ein,

die mir passierte, als ich in Neapel einmal bei Kunsthändlern stöberte. Ich sah da ein Bildnis, ein Ministerporträt, das in der Charakteristik so lebendig, in der Farbe so schneidig, in der ganzen Anlage von so selbstverständlicher Einfachheit war, daß ich von weitem glaubte, es müsse von Goya sein. Als ich es in die Hand nahm, las ich die Initialen Angelikas. Eine solche Verwechslung läßt doch sehr tief blicken. Sie zeigt, daß alle schematischen Vorstellungen, die man von einem Künstler sich macht, bei genauerer Kenntnis seiner Werke in nichts zerfallen. Es ist bei Angelika geradeso wie bei so vielen von der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, daß ihre Porträts der beste Teil ihres Oeuvre sind. Der Natur gegenübergestellt vergaß sie die Konvention. Da ist sie nicht allein frisch und natürlich, oft auch energisch, fast markig und wuchtig. Wenn Goethe von dem Bildnis, das sie in Rom von ihm gemalt hat, sagte: „Es ist ein hübscher Bursche, doch keine Spur von mir," so hat sie andererseits in dem Bildnis von Winckelmann ein kraftvolles, geistsprühendes Werk geschaffen. Und ihre Damen! Wenn sie nach dem bekannten Wort, daß kein Porträtmaler mehr in einen Kopf hineinlegen kann, als er in seinem eigenen hat, in der Analyse bedeutender Männerköpfe nicht immer glücklich war, konnte sie in den Damenporträts ihre eigene Sinnigkeit, Anmut und Grazie malen. Die antike Maskerade spielt ja zuweilen auch hier eine Rolle. Sie malt die Damen, die ihr sitzen, gern als Sibyllen, Bacchantinnen oder Musen, läßt sie Statuen bekränzen oder den Einflüsterungen eines Amors lauschen. Doch diese Mode des heroisierten Porträts hängt weniger mit Winckelmannschem Klassizismus als mit barocken Traditionen und englischem Geschmack zu-

sammen. Auch Reynolds in sehr berühmten Porträts malte die Siddons als tragische Muse, oder Garrick, wie ihn die Gestalten der Tragödie und Komödie krönen. Und die Kauffmann steht in ihren Bildnissen den Koryphäen der englischen Kunst nicht nach. Möglich, daß allerhand Bildnisse, die heute im Kunsthandel unter der Chiffre Romney, Hoppner oder Opie ungeheure Preise erzielen, gar nicht von diesen Engländern, sondern von Angelika sind. Sie hat sich in den fünfzehn Jahren ihres Londoner Aufenthaltes zu einer Porträtmalerin großen Stils entwickelt und wäre ohne diese Qualität in einem Lande, wo der Sinn für gutes Niveau doch ein hochentwickelter war, kaum zur Anerkennung ihres Talents gekommen. Es ist ein Unglück für sie, daß die großen öffentlichen Sammlungen gerade das repräsentieren, was uns heute an ihr fatal ist, während das Gute, was sie schuf, sich in Privatbesitz birgt. Einer ihrer englischen Biographen, Francis A. Gerard, verzeichnet dreihundert solcher Werke, die man nicht einmal aus Photographien kennt. Ein Verzeichnis dessen, was in der Verborgenheit russischer Landsitze steckt, ist überhaupt noch nicht aufgenommen. Und was für Überraschungen aus der Bekanntschaft mit diesem reichen Material sich ergeben würden, kann man sich einigermaßen vorstellen, wenn man die Erwägung zugrunde legt, daß schon das Wenige, was man kennt — ich denke etwa an das Porträt der Herzogin Anna Amalie in Weimar, an das der Baronin Kruedener mit ihrem Kinde im Louvre, an die großen Gruppenbilder des Grafen Spencer, der Gräfin Beßborough und der Herzogin von Devonshire in der Sammlung Spencer —, in einem Saal vereinigt, einen ganz imposanten Begriff von der Porträtkunst der Angelika geben würde.

MORITZ VON SCHWIND

ZUM 30. TODESTAG

„Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt als du. Wohin dich auch dein Genius trug, immer blieb er mit tausend zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht.“ Diese Worte sprach Richard Wagner am Grabe Karl Maria von Webers, und es ist schwer, wenn man sie liest, nicht auch an Schwind zu denken. Gerade ein Menschenalter ist seit seinem Tode verflossen. Fast alle, die neben ihm arbeiteten, sind vergessen. Er blieb lebendig. Und technisch sind seine Bilder kaum besser. Sie sind hart und bunt oder akzentlos eintönig in der Farbe. Sobald er ins Große geht, versagt seine Kraft. Ausländer lächeln, wenn man in der Schack-Galerie sie vor die unscheinbaren, hilflosen Schwindschen Arbeiten führt. Was ist es, das uns trotzdem zu ihm zieht, das — für uns Deutsche — seinen Werken den Immortellenkranz gibt? Die Antwort ist wohl in den Sätzen Wagners enthalten. Kein einzelner, die deutsche Volksphantasie hat diese Bildchen geschaffen. Das macht sie uns so lieb, so vertraut: als ob das Ohr ein schlichtes Volkslied hörte; als sei ein Traum, den wir gehabt, Wahrheit geworden.

Die Romantik war ein Rückschlag gegen das Hellenentum der Klassik gewesen. Das germanische Mittelalter trat

der Antike gegenüber. Wackenroder hatte die Kirchen und Friedhöfe Nürnbergs durchwandert, Tieck im Sternbald von den Tagen Dürers erzählt, jener großen Zeit, da „Kunst und Leben eines gewesen“. Achim von Arnim veröffentlichte 1806 „des Knaben Wunderhorn“, das alle Schätze der Volkslyrik erschloß. Görres handelte über die deutschen Volksbücher, über Genoveva und Magelone, über Rotkäppchen, Dornröschen und die Melusine. Clemens Brentano brachte jene zarten Erzählungen vom Vater Rhein, den Nixen und dem kristallenen Schlosse drunten in den Tiefen des grünen Stromes. 1811 erschien Fouqués Undine. 1812 gaben die Brüder Grimm ihre Kinder- und Hausmärchen, 1816 die deutschen Sagen heraus.

Auch die Maler begannen in germanischem Sinn. Die kraftvolle Knorrigkeit Albrecht Dürers und die Farbenseligkeit Stephan Lochners stellten sie der Einfarbigkeit und akademischen Glätte der klassizistischen Kunst entgegen. In verschnürtem Samtrock, mit flatternden Locken und offenem Hemdkragen gingen sie. Deutsch wollten sie sein, mit der Demut mittelalterlicher Künstler vor der Natur empfinden. Doch bald, sehr bald war es mit ihrem Deutschtum vorbei. Als Rom die Stätte ihres Wirkens geworden war, wurde ihre Romantik Schwärmerei für romanischen Katholizismus und für romanische Bilder. Vor dem italienischen Cinquecento, das sie anfangs verfemten, beugten sie wieder das Knie. Von Dürer und Lochner ausgehend, endeten sie bei Carstens und Mengs.

Erst drei Jüngere hoben das Rheingold, brachten zur Ausführung, was Cornelius und Overbeck, Veit, Schadow und Schnorr erst gewollt, dann selber verleugnet hatten. Und es ist merkwürdig, daß sie sämtlich Österreicher sind.

Josef Führichs Blätter zur heiligen Genoveva und zum heiligen Wendelin sind zarte bukolische Idyllen, aus deutschem Landleben, deutschen Tieren und deutschem Hausrat zusammengewebt. In Eduard Steinles Aquarellen ist der Zauber der deutschen Sagenwelt duftig, ohne Süßlichkeit festgehalten. Schwind sprach es selber aus: „Die Nachahmung der Welschen ist die gefährliche Sackgasse, in die unsere Kunst geriet. Es schwankt jeder, der seine Muttersprache verlernt hat. Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche und als Grund derselben die Glasmalerei anzunehmen."

Altdorfer und Cranach stehen von den altdeutschen Malern uns besonders nahe. Denn es lebt in ihren Bildern die deutsche Waldnatur. Der Name Altdorfer bedeutet junge Buchen und harzige Tannenzweige, faserige Wurzeln und grüne Schlinggewächse, die sich um altes Gemäuer ranken. Der Name Cranach läßt an thüringische Köhlerromantik und alte Kräuterbücher denken, an bucklige Baumstümpfe und knolliges Wurzelwerk, an Moos und Farnkraut und an Hirsche und Wildkatzen, die das krause Dickicht bevölkern. Bei Schwind haben sich die Keime, die in Cranachs und Altdorfers Werken schlummerten, zur vollen Blüte entfaltet: er hat die Seele, den Märchenzauber des deutschen Waldes entdeckt.

Es ist ein seltsames Gefühl, wenn man zur Abendzeit, allein und in sich gekehrt, durch alte Holzungen wandert, wenn der Wald lebendig zu werden, sich mit Geistern zu füllen scheint. Die knorrigen Baumstümpfe mit den morschen Ästen werden zu Ungetümen, die ihre Krallen entgegenstrecken. In dem Nebelmeere, das über den Weihern lagert, scheinen die Elfen zu tanzen. Dort der verkrüppelte alte

Stamm, dessen graues Flechtenmoos wie ein Bocksbart flattert, sieht aus wie Rübezahl, der durch den Gebirgswald streift. Die braunen Schwämme werden zu Gnomen. Aus den geborstenen Wurzeln, den dunklen Felsspalten kommen Erdmännlein mit Kapuzen hervor. Die schwarzen Tannen, die fern in den Nachthimmel ragen, gleichen einer krausgiebeligen, spitzbetürmten Stadt, die aus den Tagen Merians übriggeblieben. Wenn es noch dunkler wird, fängt alles zu leuchten an, zu schimmern und sprühen. Frösche mit diamantenen Krönlein hüpfen über die Wiese. Waldfräulein sprengen auf glühäugigem Einhorn daher. In Busch und Rohr, in Wasser und Schilf flüstert, flimmert und raunt es. Legionen seltsamer Wesen durchkreisen die Luft.

Schwind ist der Herrscher dieses deutschen Waldes, wo das Märchen wächst. Im Böhmerwald bei Verwandten hatte er als Knabe geweilt zwischen Kiefern und Farnkraut und verwitterten Felsen, hatte sich gefreut an den Libellen, die summend über die Weiher schwirrten, an den Eidechsen, Eichhörnchen, Hirschen und Rehen, an all dem Getier, das die deutschen Wälder belebt. Sein Bruder war Bergmann. In diesen Jugenderinnerungen wurzelt seine Kunst. Im Böhmerwald offenbarte sich ihm das Geheimnis des deutschen Waldes. Mit seinem Bruder fuhr er ein in den Schacht der unterirdischen Welt. Man denkt, wenn sein Name genannt wird, an würzige Waldesluft und an deutsche Wanderlust, an Eisenach, das Annatal und die Wartburg, an bemooste Waldkapellen, vor denen uralte Klausner sitzen, an schlanke Waldköniginnen, die an blinkendem Quell weiße Hirschkühe tränken, an Gnomen, die wie Erdmäuse aus dem Schacht der Felsen hervorkriechen. Feen,

Däumlinge und Huckemännlein, er hat sie durch die Wälder wallen, Riesen und verzauberte Prinzessinnen, er hat sie hausen sehen auf ihren zackigen Burgen. Mag er des Knaben Wunderhorn, den Berggeist Rübezahl, Einsiedler, Ritter oder Nixen malen — immer sproßt und grünt es, duftet und rauscht es ringsum. Immer scheinen seine Wesen wie vom Waldzauber gebannt, als hätte das Dickicht, wo sie leben, ihnen Form und Farbe gegeben, als hätte Gestrüpp, Ast- und Wurzelwerk sich zu menschlichen Formen verdichtet. Tanneck hieß das Landhaus, das er am Starnberger See bewohnte, und Tannenzapfenduft, germanischen Waldgeruch strömen die Bilder aus. Deutsche Weihnachtsstimmung wird wach, wenn er in schlichtem Holzschnitte den „Herrn Winter" zeichnet, wie er in dickem schneebedecktem Mantel, Eiszapfen im Bart, mit dem kerzenschimmernden Christbaum am heiligen Abend über den Marktplatz eines alten Städtchens schreitet.

Ein weiterer Zug seiner Kunst liegt in seinem Wienertum begründet. Wien ist die Stadt der schönen Frauen, von sinnlich weichem, wollüstig träumerischem Hauch durchweht. Schwinds eigenes Leben war von Frauen beherrscht. Erst hatten, solange es ihm schlecht ging, seine Schwestern wie gute Hausmütterchen für ihn gesorgt und gedarbt. Dann wurde seine Ehe zum lieblichen Idyll. An seinen Töchtern hing er mit ritterlicher Zärtlichkeit. So erklärt sich die Frauenseligkeit, das Kanzonierentum, das durch sein Schaffen geht. „Weibes Wonne und Wert" ist er nicht müde geworden in verliebten Weisen zu besingen. Auf der Hochzeitsreise malt er sich. Handwerksburschen, die, den Rucksack auf der Schulter, durch lachende Auen schreiten und junge Hochzeitspärchen mit frohem Glückauf

begrüßen, kehren häufig in seinen Bildern wieder. Pagen bücken sich nach Rosen, die holde Backfische ihnen zuwerfen. Tauben mit rosafarbenen Bändern durchflattern die Luft. Ritter Kurts Brautfahrt, dann die wunderbare Geschichte vom Grafen von Gleichen, der mit zwei Frauen sein Leben teilt — „ein Haus, ein Bett, ein Grab" — waren ihm die liebsten Werke. Noch am Schlusse seines Lebens schuf er jene Zyklen vom Aschenbrödel, den sieben Raben und der schönen Melusine, worin er die jungfräuliche Demut und die Treue des Weibes, die siegende Zauberkraft der Liebe feiert. Und alle seine Frauen umfließt ein unbeschreiblicher Hauch von Reinheit und Zartheit. Wir können aus den Bildnissen uns schwer die deutschen Frauen der Biedermeierzeit vorstellen. In Schwinds Werken scheinen sie Feen, Schwestern der heiligen Elisabeth, die gütighuldreich Poesie und Schönheit ins Leben tragen: die einen Mondscheinprinzessinnen, still und schüchtern verschämt, andere von dornröschenhafter Frische und Grazie, alle engelrein und keusch, hold, liebreizend und edel, von bestrickender Anmut in allen Bewegungen und Linien.

Auch diesen Linienrhythmus scheint er seiner österreichischen Heimat zu danken. Denn Wien ist die Mozartstadt, die Stadt der Lieder und Tänze. Schwind hatte lange geschwankt, ob er nicht Musiker werden solle. Zeitlebens spielt er die Geige. Musiker wie Schubert und Lachner sind seine vertrautesten Freunde. Beim Krieg 1866 meint er: „Na, der Mozart wird doch das ganze preußische Königtum überdauern." Er lebt und webt in der Musik, und dieser musikalische Zug bestimmt sein Schaffen. Nicht nur in den Stoffen äußert er sich: daß er in seinem frühesten Porträt sich darstellt, wie er die Zither spielt, daß seine

Eremiten so gerne geigen, daß eine seiner Lieblingsgestalten die heilige Cäcilie war, daß Musikanten, die zur Hochzeit schöner Burgfräulein aufspielen, Sackpfeifer und Serenadensänger so häufig in seinen Bildern vorkommen, daß seine umfangreichsten Werke — die Lachner-Rolle, die Symphonie, der Hochzeitszug des Figaro, der Sängerkrieg und die Wiener Opernbilder — musikalische Themen behandeln. Auch in seinen Elfenbildern ist Wiener Walzerstimmung, in den Bewegungen seiner Damen Wiener Rhythmus. Ein Maler spricht, dessen Leben von Mozartscher Musik und von schönen Frauen umschwebt war.

Doch auch die Aufzählung dieser drei Elemente: Wald, Weiber und Walzer enthält nicht die Analyse seiner Kunst. Noch etwas anderes kommt hinzu und bringt eine weitere Nuance: Bier und Tabak. Der Mann, dessen Kunst „auf so zarten Füßen ging", war als Mensch viel weniger zart: oft von sonnig-goldiger Heiterkeit, öfter bärbeißig, brummig saugrob, durch seine hanebüchene Derbheit, seine drastischen Worte berühmt. Wenn er die zartesten Bilder malt und dazu brummt: „Was tue ich mit der Pletschen, wenn sie mir niemand abkauft"; wenn er einem Ästhetiker, der ihn als „Schöpfer einer echt deutschen Gattung idealer romantischer Kunst" begrüßt hatte, losfauchend antwortet: „Lieber Herr, für mich gibt es nur zwei Gattungen von Bildern, das sind die verkauften und die unverkauften, und die verkauften sind mir alleweil die liebsten"; wenn er bei der Diskussion des beliebten Themas, ob der Historien-, der Genre- oder Landschaftsmaler höher stehe, mit den Worten dreinfährt: „Es gibt nur zwei Arten von Künstlern, die noblen Naturen und die Knoten"; wenn er einem kunsttreibenden Barönchen, das mit der Bitte

kommt, ihm die Geheimnisse seiner Zeichenkunst zu verraten, die Adresse seines Papier- und Bleistifthändlers angibt und dann fortfährt: ,,Habe ich diese Dinge auf dem Tisch und ein paar Gedanken im Kopfe, setze ich mich hin und zeichne. Jetzt wissen Sie alles, was ich sagen kann" — so sind das nur einige Proben dafür, in welch gesunder, wenig ätherischer Haut dieser Romantiker steckte. Neben den gelehrten Theoretikern, die damals in München arbeiteten, lebte er als frischer Naturbursche dahin. An den Maßkrugtürmen der Frauenkirche ging er täglich vorbei; im Qualm der Winkelkneipen bewegte er sich gern. In Rom gefallen ihm am besten die Osterien: ,,da sitzt man behaglich in der Nacht, raucht und trinkt". Selbst wenn König Ludwig, ,,der Lackel, der schundige", ihn in seiner holzvertäfelten Klause besuchte, hörte er nicht auf, die Pfeife zu qualmen. Diese Vorliebe für Bier und Tabak spricht aus dem Zyklus seiner Rauchepigramme und aus den Entwürfen, die er für Maßkrüge macht. Maßkrüge und lange Pfeifen nehmen seine wunderlichen Heiligen in ihre Einsamkeit mit, und die Wolken, in denen seine Elfen schweben, scheinen Tabakwolken zu sein. Ein bierehrlicher, feuchtfröhlicher Kneiphumor hält seine Romantik von aller mondsüchtigen Blässe frei.

Als er starb, war die Barbarossasage Wahrheit. Er hatte noch die Siege der deutschen Waffen erlebt, hatte auf dem Krankenbett ein Glas Champagner geleert auf die Zukunft des neuen Reiches. Für immer verklungen schienen die Waldhorntöne der Romantik. Im Naturalismus fand eine wirklichkeitsfrohe Zeit den Ausdruck. Und ein Menschenalter verging. Der Naturalismus auch. Wir sind von neuem Romantiker . . .

MORITZ VON SCHWIND

ZUM 100. GEBURTSTAG

Die Zentenarfeier von heute gilt keinem Vergangenen. Schwind ist lebendig geblieben: „Ein warmer Tropfen von unserm Blute, ein Stück von unserm Herzen.“ Aus einer Kunstepoche, die lange begraben ist, ragt er als Unsterblicher herüber.

Mit was für überschwenglichen Hoffnungen trat die Romantik ins Leben! Man hatte sich abgesehen an der runden Weichheit des Klassizismus, man sehnte sich nach Sprödem und Eckigem. So stellte die Gotik des deutschen Mittelalters sich stilbildend der Antike gegenüber. Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschienen. Ein junger Mensch, kaum zwanzig Jahre alt, schwärmerisch, den Kopf voll Ideale, hatte Ostern 1793 mit seinem Freunde Tieck die Erlanger Universität bezogen. Sie sahen Nürnberg. Allwöchentlich pilgerten sie nach der altertümlichen Stadt, durchwanderten die Kirchen und Friedhöfe, standen an den Gräbern Dürers, Peter Vischers und Adam Kraffts. Und jene große Zeit, da „Nürnberg die lebendig-wimmelnde Schule vaterländischer Kunst war“, da „ein überfließender Kunstgeist in seinen Mauern waltete“, stieg vor ihren staunenden Blicken empor. Hatte für Lessing und Winckelmann gotisch nur barbarisch bedeutet, so wollte Wackenroder der Entdecker des alten vergessenen Deutschland werden. Das bunte, wundermäch-

tige Mittelalter stand ihm höher als versteinertes Griechentum. Tieck veröffentlichte später seinen „Sternbald", eine Erzählung von frommen Malerkünstlern und reuigen Pilgern, von ragenden gotischen Türmen und deutschen Urwäldern. Diese Werke enthalten das Programm der Romantik.

Der Schluß des achtzehnten Jahrhunderts war die Epoche des Atheismus. Friedrich der Große ließ jeden nach seiner Fasson selig werden. In Frankreich hatte man den Herrgott geköpft und die Göttin der Vernunft auf das Postament erhoben. So wurde, nachdem die Neuerungen der Revolution nur Kampf und Zwietracht gebracht, „Auferstehung der Religion" das Schlagwort des neuen Zeitalters. Nach dem Rationalismus der Aufklärungszeit verlangte man wieder nach Glauben. Die Nazarener Overbeck, Veit, Schnorr v. Carolsfeld suchten die religiöse Malerei des glaubensstarken Mittelalters zu erneuern.

Auch eine Epoche des vaterlandslosen Weltbürgertums war das ausgehende achtzehnte Jahrhundert gewesen. Nun brachten die Befreiungskriege ein neues Aufflammen des Patriotismus, und auf die Begeisterung folgte bald die Enttäuschung. Statt des geeinten Deutschland, von dem Arndt geträumt, hatte man die kleinstaatlichen Souveränitäten. „Kunst aber," schreibt Mörike, „ist nichts anderes als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt." So kam man auch deshalb zur Schwärmerei für das Mittelalter, weil es die stolze Zeit der versunkenen Kaiserherrlichkeit war. Alfred Rethel trat auf, der im Aachener Kaisersaal das Leben Karls des Großen, des Urahnen der deutschen Kaisergeschlechter, in so machtvollem Stil schilderte.

Und wieder für andere war das Mittelalter die schöne Welt der blauen Blume. Das ganze Wunderreich der alten

Legenden erschloß sich: „Mondbeglänzte Zaubernacht, steig auf in der alten Pracht.“ Schwind herrscht in diesem Reiche der Romantik als König. Man nennt seinen Namen, und Deutschland ist bevölkert von Kobolden und Feen, von Riesen und Zwergen, von Nixen und Wasserjungfrauen. Um die Quellen und Flüsse schweben Elfen. Gnomen und Huckemännlein kriechen aus verwitterten Felsspalten hervor.

Der deutsche Wald! Er hatte schon ehedem in Cranach und Altdorfer seine Schilderer. Altdorfer führte in grüne Höhlen, wo Klausner und Satyrfamilien rasten, wo Sonnenstrahlen durch die Kronen der Bäume rieseln und weiches Moos wie ein samtner Mantel den Boden deckt. Auf Cranachs Bildern ragen Burgen mit altersgrauen Türmen empor, Tannen und Kiefern starren auf. Neben dunkelgrünem Strauchwerk und harzbedeckten Baumstümpfen wachsen krauslinige Pflanzen. Libellen schwirren, Eidechsen huschen daher. Schwind im neunzehnten Jahrhundert übernahm die Erbschaft dieser Künstler. Man denkt, wenn sein Name genannt wird, an greise Eremiten mit langem, silberweißem Bart, die von weltferner Klause träumen, an Farnkraut, moosüberwucherte Felsblöcke und knolliges Wurzelwerk, an Rehe, Eichkätzchen und all das andere Getier, das im Dickicht des Waldes lebt. Das Rauschen deutscher Eichen, der Geruch von Tannenzapfen strömt aus seinen Werken entgegen. Und nicht nur den Zauber der Waldeinsamkeit malt er. Auch all den Fabelwesen, die im Schweigen des Waldes hausen, gab er als Erster Form. Die Märchenseele des deutschen Waldes hat sich zu plastischen Formen verdichtet. Das gleiche Naturgefühl formte sie, das einst die Gestalten des griechischen Mythus gebar.

Schwind ist der Herrscher des Waldes. Doch darin erschöpft sich sein Wesen nicht. Der zweite Zug seiner Kunst ist die Frauenseligkeit, wie sie die ritterlichen Minnesänger des Mittelalters hatten. Namentlich jene alten Mären, die von Wonne und Wert des Weibes künden, hatten in ihm einen zarten Interpreten.

Durchsüßet und geblümet sind die reinen Frauen,
Es ward nie nichts so Wonnigliches anzuschauen,
In Lüften, auf Erden, noch in allen grünen Auen.

Von allen Künstlern seiner Zeit war Schwind als Frauenmaler der feinste. Mag er Elisabeth oder Cäcilia, die Gräfin von Gleichen oder die Fee Rosamund schildern — alle haben eine so bestrickende, ganz moderne Grazie, alle strömen einen so frischen Blumenduft aus, daß man fühlt: nicht ein gelehrter Antiquar, nur ein feinsinniger Beobachter des Lebens konnte diese entzückenden Gestalten schaffen.

Damit ist betont, was Schwind überhaupt seine Sonderstellung unter allen Künstlern von damals gibt. Die ganze erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war eine Zeit des Epigonentums. Man glaubte, Kunst nur schaffen zu können, indem man das wiederholte, was schon die alten Meister gesagt hatten. Darum sind die Werke stumm über ihre eigene Zeit. Durch das Telephon, abgeschwächt und klanglos, glaubt man die Stimme alter Klassiker zu hören. Schwind war ein Kind seiner Zeit, ein Mensch der Gegenwart. Während alle anderen nur die majestätischen Mäntel des Cinquecento, die Trikots der deutschen Gotik für kunstfähig hielten, hat Schwind den Frack Franz Lachners, die Gesellschaftstoilette Fräulein Hetzeneckers mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie die Schleier seiner Elfen und die

Kutten seiner Gnomen gemalt. ,,Wenn man einen Mann malen kann, der in einem eisernen Ofen steckt, dann kann man ja noch viel leichter einen Mann im Frack malen. Man kann überhaupt alles malen, was man will, vorausgesetzt, daß man will, was man kann.“ Es war ja im vormärzlichen Wien sehr viel Kultur. Man ist jedesmal entzückt, wenn man in kunstgewerblichen Ausstellungen Gelegenheit hat, sich aus dem Hasten des Tages in jene behagliche, patriarchalisch liebe Welt zurückzuträumen: mit den spitzbeinigen geblümten Sofas und den altmodischen Topfpflanzen, den feierlichen Notenständern und Kriehubers Lithographien, die, den Kaiser Franz, Grillparzer, Bauernfeld oder Raimund darstellend, von mageren Girlanden umrahmt, die Wände schmückten. Ein Sohn dieses Altwien, wo er bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre war, ist Schwind zeitlebens geblieben. In zahllosen Werken — man sah sie in der Schubertausstellung 1897 vereinigt — hielt er die weitschössigen Gehröcke und breiten Halsbinden, die steifen Krinolinen, pomadisierten Frisuren und bändergarnierten Strohhüte jener liebenswürdigen Biedermeierzeit fest, der heute Künstler wie Heine, Vogler und Somoff wieder neues Leben zu geben suchen. Und diese dokumentarische Treue, mit der er in Bildern und Zeichnungen die Sitten und Moden seiner Tage buchte, gibt nicht nur Werken solcher Art ihren unschätzbaren, kulturgeschichtlichen Wert. Nur weil er so keck und sinnenfroh in die Welt der Gegenwart blickte, vermochte er auch den Gestalten der alten Märchen einen solchen Schein der Wahrheit zu geben. Auch seine romantischen Werke leben fort, weil sie nicht in akademischem Verkehr mit alten Bildern, nein, in unmittelbarer Berührung mit dem Leben gezeugt sind.

SPITZWEG

ZUM 100. GEBURTSTAG

Es ziemt sich heute, einen Immortellenkranz auf das Grab eines Meisters zu legen, der gewiß nicht zu den Großen, aber zu den Liebenswürdigsten im Pantheon der deutschen Kunst zählt. In Spitzwegs Werken zwitschert, wie in einem messingenen Vogelbauer eingeschlossen, die ganze Romantik. Und nicht nur die Figuren des eigentlich romantischen Repertoires — Elfen und Nymphen, Eremiten und Hexen, Drachen und Kobolde — treiben auf der Bühne seiner Kunst ihr Wesen. Auch alles andere, woran man denkt, wenn das Wort Biedermeierzeit genannt wird, ist hier vereinigt: Waldesduft, kleinstädtisches Stilleben, Musik und Mondschein.

Das philiströse und doch so liebe Deutschland, das in Jean Paul seinen Schriftsteller hatte, hatte in Spitzweg seinen Maler. Landstreicher sieht man, Bürgerwehr und wandernde Musikanten, Studenten in Samtwams, Handwerksburschen, langhaarige Maler und fahrende Schauspieler, würdevolle Ratsväter und brummige Kanzleichefs, Serenadensänger und Nachwächter, Dienstmädchen, die Zahnschmerz, und Barbiergesellen, die Liebesschmerz haben, schmucke Postillions und Thurn und Taxissche Briefträger, halbverhungerte Schulmeister und brave Näherinnen, verblödete, im Aktenstaub grau gewordene Schreiber, die an ihrem Gänsekiel kauen, und dicke Polizeidiener, die sich am Stadttor mit Fliegenfangen die Zeit vertreiben. Ein

entzückend altmodischer Hauch aus den noch nicht fernliegenden und doch schon so verklungenen Tagen, da der Großvater die Großmutter nahm, strömt in würziger Ursprünglichkeit aus seinen Werken entgegen. Da schaut ein Philister in geblümtem türkischen Schlafrock mit langer Pfeife zum Fenster heraus. Dort spaziert auf dem Blumenbrett einer schmalen Dachlucke ein Kater, während hinter den Blumentöpfen ein blonder Mädchenkopf hervorlugt. Oder ein Bücherwurm, zwischen verstaubten Folianten stehend, vergißt die Stunde des Mittagessens, bis der Haushälterin zorniger Redefluß ihn seinem stillen Glück entreißt. Ein alter Herr betrachtet andachtsvoll eine Kaktusblüte. Ein Witwer schielt über das Medaillonporträt seiner Verstorbenen nach promenierenden Mädchen. Ein Hagestolz in Frack und weißer Binde macht, einen Blumenstrauß in der Hand, seiner Köchin den Heiratsantrag. Ein Poet, in wollene Decke gehüllt, skandiert mit halberfrorenen Fingern Verse und schützt sich durch einen großen roten Schirm vor dem Regen, der durch das schadhafte Dach in seine Mansardenkammer tröpfelt. Das ist die gute alte Zeit, vom Zauberlicht der Romantik vergoldet. Aus spitzgiebligen Häusern und krausverzierten Erkern, aus verwitterten Stadttoren und moosbewachsenen Marktbrunnen, aus Waldkapellen, Antiquarbuden und blakenden Öllampen, aus Violinen und Bratenröcken, aus schlagenden Nachtigallen und wehenden Sommerlüften, aus blühenden Gärten und krummen, holprigen Gäßchen, aus grünen Pantoffeln, Nachtmützen und Schnupftabaksdosen setzt Spitzwegs Kunst sich zusammen.

Und nichts Gemachtes, Gestelltes haben seine Bilder. Es ist, als ob er leise den Vorhang lüftete und uns hinein-

blicken ließe in die stillen, engen Stuben von damals. Deutsches Gemüt und deutscher Humor — jene lieben, oft mißbrauchten Worte, sie passen auf Spitzweg. Lustig und wehmütig wirkt er, spießbürgerlich und idyllisch zugleich.

München war ja damals noch eine sehr altväterische, sehr gemütliche Stadt. Zwar die Künstler, die König Ludwig von auswärts berufen hatte, gingen auf hohem Kothurn einher. Sie glaubten Kunst nur schaffen zu können, wenn sie Michelangelo oder Raffael kopierten. Aber abseits von diesen Akademikern standen die Naturburschen, die Bayern: die Wagenbauer und Klein, Schleich und Bürkel. Die saßen beim Stubenvollschoppen. Statt nach Italien gingen sie nach Tegernsee und Berchtesgaden, nach Rottach, Partenkirchen und Prien. Das war Spitzwegs Kreis. In der Neuhausergasse, dicht unter den Maßkrugtürmen der Frauenkirche, war er zur Welt gekommen. Dann war er Apotheker gewesen, wie einst Cranach, der Wittenberger Bürgermeister, der ja auch in einem seiner Nebenberufe Pillen verkaufte. Jahrelang stand er als Provisor hinter dem Ladentisch der Hofapotheke. Als er dann, dreißigjährig, den Entschluß faßte, Maler zu werden, brauchte er auf den Verkauf nicht sehr zu sehen. Ein kleines Vermögen setzte ihn in die Lage, im stillen schaffen zu können. Neben Cornelius und Kaulbach, den großen Herren, den Propheten der alleinseligmachenden Schönheit, als Mensch eine Rolle zu spielen, war er ohnehin nicht geeignet. Denn er war selbst einer jener sonderbaren Käuze, die in den Schriften Jean Pauls leben. Ein unscheinbares Männchen mit ärmlicher Schneiderfigur, glich er mehr einem mittelalterlichen Alchimisten als einem Künstler von heute. Über seinem dürftigen Bart und der dicken, blauroten Nase funkelte eine schwere

silberne Brille mit scharfen Gläsern. Der große Kopf mit den schelmisch zwinkernden Augen ruhte auf mächtiger, durch spitze Vatermörder erhöhter Krawatte. Ein alter Junggeselle mit drolligen Wunderlichkeiten hauste er im ältesten Stadtteil von München — am Rindermarkt — in einer kleinen, vier Treppen hoch gelegenen Wohnung, zu der nur Schwind zuweilen hinaufkletterte, und aus der man über Dächer, Giebel und Zinnen auf alte Türme, moosbewachsene Dächer und rauchige Schornsteine blickte. Seine Werkstatt war ein krauses Durcheinander von nüchterner Ungemütlichkeit und biedermeierisch behaglicher Traulichkeit. Hier saß er, selbst ein Spießbürger, Anachoret und Bücherwurm, wie in ein Spinnenetz eingewoben. Und diese Welt, in der er lebte, ist auch der Inhalt seiner Kunst. Es gibt ein Bildchen von ihm, wie er als alter Knabe frühmorgens zum Fenster hinausschaut und über die Dächer hinweg einer Näherin zunickt, die die ganze Nacht durchgearbeitet und gar nicht bemerkt hat, daß es Tag geworden. Das ist das Milieu, das ihn umgab, und das Milieu, das er schilderte. Dieselbe Mischung von philiströser Behaglichkeit und gemütlicher Komik, die er als Mensch gehabt hat, lacht uns auch taufrisch aus seinen Arbeiten an.

Die Zeitgenossen haben ihn hauptsächlich als Humoristen geschätzt. Es war ja damals notwendig, daß ein Maler den Literaten spielte, daß er Geschichten, lustige und traurige, erzählte, wenn er auch von denen verstanden werden wollte, die für Kunst keinen Sinn hatten. Spitzweg hat sich also gleichfalls um Pointen bemüht. Ohne eine harmlose Anekdote geht es selten ab. Doch das beste Lob, das man diesen Pointen zu spenden vermag, ist, daß sie dem Wert seiner Bilder wenig schaden. Das Zugeständnis,

das er seiner Epoche machte, hat ihn nicht verhindert, im Grunde Künstler zu bleiben. Selbstverständlich handelt es sich niemals um Ausschnitte aus der Wirklichkeit, die er als Ganzes sah. Wie er die Figürchen zu Akteuren einer von ihm vorgeschriebenen Rolle machte, mußte die Landschaft eine passende Begleitung für die Melodie des Textes sein. Diesen Gleichklang erfand er. Es gibt von ihm Orientbilder, die er aus dem Kopfe gemalt hat, ohne je in Kairo oder Tunis gewesen zu sein. Ganz ebenso sind die Plätze, Gäßchen und Winkelchen, die den Rahmen seiner Kleinstädtereien abgeben, gewiß nicht als Ganzes nach der Natur gemalt. Er arbeitete wie Menzel. Wo er ging, saß und stand, hatte er das Skizzenbuch bei sich. Er durchstöberte Altmünchen, durchstöberte Fürstenfeldbruck, Nördlingen, Dinkelsbühl und das schlafende Dornröschen Rothenburg ob der Tauber. All die grillig wunderlichen Baulichkeiten dieser oberbayrischen, fränkischen und schwäbischen Landstädtchen, altertümliche Erker, Wirtshausschilder, verschnörkelte Kirchtürme und geheimnisvolle Durchgänge hielt er in seinem Skizzenbuch fest. Das war dann sein Lexikon. Er brauchte es nur nachzuschlagen, um die passenden Versatzstücke für alles zu finden. Doch gleichzeitig wußte er mit den Studien, die er in den verschiedensten Orten gemacht hatte, so geschickt zu hantieren, daß sie in den Bildern sich zu einem Ganzen verweben, das in seiner minutiös treuen Durchführung bestimmten Örtlichkeiten genau zu entsprechen scheint. Und gerade diese stimmungsvolle Milieuschilderung, das rein artistische Behagen, mit dem er in die Wiedergabe des Urväterhausrates sich versenkte, gibt seinen Bildern ihren feinen, biedermeierisch traulichen Zauber. Sie wirken, als ob man durch die engen Gassen eines

idyllischen, in Sonntagsstille schlummernden Dörfchens wandere.

Freilich, noch etwas anderes kommt hinzu: ein malerisches Können, das noch heute zur Achtung nötigt. Es ist ja mit den Bildern der Biedermeierzeit eine mißliche Sache. Eine wirklich malerische Kultur haben eigentlich nur die Wiener gehabt. Die meisten anderen sind unbeholfen, trocken und pedantisch in der Zeichnung, nüchtern und akzentlos in der Farbe. Schwind sogar, der herzige Schwind, fällt ab, wenn man ihn mit rein artistischem Maßstab mißt. Spitzweg verträgt ihn. Erst nachdem er an der Universität studiert, das pharmazeutische Examen bestanden und jahrelang Arzneien gemischt hatte, war er zur Malerei gekommen. Trotzdem gelang es ihm, sich zu einer koloristischen Feinfühligkeit durchzuarbeiten, die in jenen Jahren kaum ihresgleichen hat. In der Münchener Pinakothek und in der Galerie von Pommersfelden kopierte er alte Holländer. 1851 unternahm er mit dem Landschafter Eduard Schleich eine Studienreise nach Paris, Antwerpen und London. Diese Studienreise war es wohl hauptsächlich, die aus dem Humoristen einen Maler machte. Man steht, wie bei Waldmüller, vor der Tatsache, daß eine Heimatkunst künstlerischer Marke nur von solchen geboten werden kann, die in ihrer Technik gute Europäer geworden sind. Denn Spitzweg, dieser scheinbare Spießbürger, wußte besser als irgendeiner seiner Zeitgenossen in der europäischen Kunst Bescheid. Er hat John Burnets „Practical hints on oil painting", das beste maltechnische Werk jener Jahre, mit Erfolg studiert, hat in Antwerpen Braekeleer, in Paris Isabey, Decamps und die Fontainebleauer mit Verständnis betrachtet. Daraus erklärt es sich, daß seine Werke nichts

von der kalten porzellanenen Härte gleichzeitiger Genrebilder haben. Wenn er etwa in tiefgrüne Wiesen als leuchtende helle Farbenflecke die roten Figürchen kleiner Bäuerinnen setzt, oder wenn er sonnedurchblitzte Waldlichtungen und badende Mädchen am Strande malt, ist das von einer farbigen Pikanterie, wie sie vorerst nur bei Diaz vorkommt. Statt der Reizlosigkeit der anderen herrscht bei ihm ein prickelnder Kolorismus. Gewiß kann man sagen: das ist eben abgesehen. Die Franzosen sind auch in diesem Fall die Erfinder. Es paßt schon auf Spitzweg, was später Edmond About einmal schrieb: „Si vous trouvez un bon peintre allemand, vous pouvez le complimenter en français."

Doch immerhin. Nach einem feinen Wort des nämlichen Schriftstellers genügt es nicht „qu'un art soit national, il faut aussi qu'il artiste". Und wenn das zutrifft, hat man in Karl Spitzweg den ersten Münchener des neunzehnten Jahrhunderts zu sehen, der Nationaldeutsches in gebildeter Sprache ausdrückte. Seine hübschen Kabinettstücke gehören zu den wenigen deutschen Erzeugnissen der Biedermeierzeit, die zu besitzen ein Genuß ist, und erfreuen in den Galerien wie seltene Leckerbissen neben der sonst so tristen Produktion jener Jahre.

ANSELM FEUERBACH

Im Winter 1856/1857 saßen im deutschen Künstlerverein zu Rom, dicht neben den rauschenden Kaskaden der Fontana di Trevi, allwöchentlich abends vier junge Leute, die ein Gesangsquartett zu heiterer Übung vereinte. Den ersten Tenor sang ein kleiner zierlicher Herr mit dunklen Künstlerlocken, braunem, feurigem Auge, bleich, beweglich und von jener gentilen Liebenswürdigkeit, wie sie sonst nur dem Südländer eigen: Anselm Feuerbach; den zweiten ein plumper Schweizer, groß, derbknochig, gesund und vollblütig, als sei er von der Natur zu ewiger Jugend bestimmt: Arnold Boecklin; den ersten Baß ein angehender Bildhauer, der heute vielbeneidet und mit Staatsaufträgen überhäuft, in der deutschen Reichshauptstadt wirkt: Reinhold Begas; den zweiten Julius Allgeyer, der spätere getreue Biograph Feuerbachs.

Es ist eine schöne Aufgabe, über Anselm Feuerbach zu schreiben. Kein deutscher Künstler aus der nun ins Grab gestiegenen Generation steht der Gegenwart so nahe, starrt sie an mit so rätselvollen grauen Sphinxaugen, Verständnis und Verwunderung heischend. Von keinem sind schriftliche Aufzeichnungen von so dauerndem Werte vorhanden: da ernste Erörterungen über die Kunst überhaupt, dort mutwillige Gedankenblitze über das Schaffen der Neueren — Espritraketen, die, in die Erzählung ein-

geflochten, selbst der langweiligsten Biographie Charakter und Glanz verleihen. Das Leben keines einzigen endlich war in dem Sinne ein Kunstwerk, ein Drama, in dem es keine toten Stellen gibt, sondern, wo die Handlung Schlag auf Schlag vorwärtsgeht, wenn auch nicht lustspielmäßig, sondern im Sinne der Tragödie mit raschem, läuterndem Abschluß.

Von Glück und eitel Sonnenschein handelt der erste Teil. Der Knabe entstammt einer Familie von Aristokraten des Geistes, einem Hause, das schon mehrere Generationen hindurch der Welt auf den verschiedensten Gebieten ausgezeichnete Männer schenkte. Seine Mutter, eine zarte, schöne, stille Frau, stirbt bald nach seiner Geburt, doch er findet eine neue, in seiner Stiefmutter, jenem außerordentlichen, geistig hochstehenden Weib, von dem man nur mit Verwunderung liest, daß sie nicht Feuerbachs wirkliche Mutter gewesen. Griechische Götter und Heroengestalten umschweben ihn, wenn er abends die Augen schließt. Denn sein Vater hat ihm vor dem Schlafengehen die Odyssee im Urtext vorgelesen und dann „in seiner plastisch weichen Art“ ins Deutsche übersetzt. Eine Sammlung von Münzen, Gipsabgüssen und Stichen nach Michelangelo, die der feinsinnige Archäolog aus Italien mitgebracht, gibt der künstlerischen Phantasie des Knaben die erste Nahrung. Als er, zehn Jahre alt, den Wunsch äußert, Maler werden zu wollen, begegnet er keinem spießbürgerlichen Widerstande. Er bekommt eine Raffaelmütze geschenkt und wird als Wunderkind angestaunt, wenn er seine Schulhefte mit komischen Zeichnungen füllt. „Brennend vor Eifer in der Sehnsucht nach einem unbekannten Ziel, glückselig in all den Illusionen, die bisher seine Welt vergoldet“, hält er 1845 —

ziemlich gleichzeitig mit Knaus — in der Düsseldorfer Akademie seinen Einzug. Schadow, der Allmächtige, hätschelt ihn, die Professorenfrauen schwärmen für den kleinen van Dyk. Als er bald darauf von Düsseldorf nach München übersiedelt, dringt selbst ins Ausland die Kunde, ein Wunder von Talent, namens Feuerbach, sei in der Isarstadt aufgetaucht. Er ist der Held aller Künstlerfeste, bestrickt alle Damen, wenn er als Bacchus, einen Kranz wilder Reben auf dem Kopfe, sich im Tanz dreht. „Es war", schreibt er, „ein heiteres, zuweilen stark mutwilliges Treiben, wie es junge Leute lieben, wenn die Muse gnädig und der Beutel nicht allzu leer ist. Im englischen Garten spazieren, bei Tambosi sitzen, gute Musik hören, ist so angenehm."

Auf die ersten Semester studentischen Müßiggangs folgt die Zeit des Wanderns, der Arbeit. Das Jahr 1850 sieht ihn „heiter und fleißig" in Antwerpen, das darauffolgende des Staatsstreichs in Paris bei Couture, wo er mit Viktor Müller, Henneberg, Gentz, Lindenschmit, v. Hagen, Spangenberg u. a. zusammentrifft. „Coutures Bemerkungen", heißt es im „Vermächtnis", „sind unübertrefflich. Er nimmt Interesse an mir und behandelt meine Mängel mit medizinischer Genauigkeit. Alles bis aufs Kleinste gibt er an, jede Mischung. Dabei hat er meine energische Durchführung gelobt. Kurz, ich segne die Stunde, in der ich sein Atelier betreten."

Und wieder ein Jahr später, nachdem er die berühmtesten Meisterateliers diesseits der Alpen durchlaufen, machte er mit Victor Scheffel, dem lustigen Kneippoeten, sich nach Italien auf, — „nach Italien, in einer Stimmung von Glücksgefühl, wie es nur eine junge stürmische Malerseele empfinden kann". Sie durchstreifen zusammen die

venezianischen Kirchen und betrachten staunend die alten Bilder: „Dunkle Madonnen in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben.“ Sie wohnen am Meere. „Zahllose Schiffe wiegen sich vor unseren Fenstern, Inseln mit Kuppeln glänzen im Sonnenschein. Gondeln liegen da, wir steigen ein, geräuschlos taucht Palast nach Palast auf und verschwindet. Wir kommen in Seitenkanäle, eng, schwarz . . . in dieser Stadt der Toten will ich Lebendiges schaffen.“

Wirklich verdanken seine ersten bedeutendsten Werke venetianischen Eindrücken ihr Dasein: schöne lustwandelnde Frauen, gekrönte Dichter, im Hintergrund rauschende Fontänen, lauschige Haine und weiße Marmorsäulen. Die Vergangenheit ist ausgelöscht, die modernen Franzosen sind ihm „Spachtelmaler“, und sein künftiger Weg steht sonnig vor ihm. In Venedig, schreibt er, verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröte herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, welches man eine vollkommene Seelenwandlung und Erleuchtung nennen kann — eine „Offenbarung“.

Gleich Winckelmann, dem hellenisch gewordenen Preußen, pflegte Feuerbach später von seiner Ankunft in Rom den „Beginn seines Lebens“ zu datieren. „Ich war verzaubert und wußte die Formel nicht“, hatte sein Vater einst geschrieben, als er 30 Jahre vorher römischen Boden betrat. „Ich, Feuerbach, der Sohn, ich werde sie finden.“ In der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen des Vatikan verlebt er selige Stunden stiller Schöpfungsfreuden. Ganze

Tage verbringt er in der Villa d'Este mit ihren mächtigen Zypressen, rieselnden Wasserfällen und blinkenden Marmorbildern, die grell aus dunklen Lorbeergängen hervorschimmern. Er sieht in Tivoli die Frauen und Mädchen daherschreiten, hohe Steinkrüge auf dem Haupte — Bilder von homerischer Poesie. Er findet Nana. In der Via Tritone war's, der Straße, die von Piazza Barberini nach Feuerbachs Werkstatt führte, da stand eines Tages eine junge Frau, etwa Mitte der Dreißiger, eine hohe derbe Erscheinung, mit ihrem Kind im Arm, am offenen Fenster. Eine Last dunkler Haare umrahmte die strengen, ernst melancholischen, echt römischen Züge. Der Maler bleibt stehen, sie lächelt — seitdem hat dieses Weib sieben Jahre seine Kunst und sein Leben beherrscht, Mona Lisa und Fornarina in einer Person. Bald drapiert er sie als Griechin. „Du sollst nur die hohe ehrfurchtgebietende Gestalt in den antiken Gewändern sehen. Ich bin das erstemal erschrocken zurückgewichen, weil ich glaubte eine Statue des Phidias vor mir zu haben." Bald malt er sie als Madonna mit dem Kind auf dem Arm, so wie er sie zuerst sah, bald als Sibylle, musenartig edel, mit einem leichten Laubkranz im Haar. Die Wandlung seiner Anschauung auf das stilvoll Große knüpft unmittelbar an die Erscheinung Nanas an. Hehre Gestalten, die bis dahin traumhaft seine Seele bewegt, dringen aus der Dämmerwelt hervor und fordern Leben und Dasein. Die Iphigenie und die Pietà, die Medea und die Amazonenschlacht nehmen Gestalt an.

Aber als sie nach Deutschland zur Ausstellung kommen, versteht sie kein Mensch. Wie Goethe nach der Rückkehr von seiner italienischen Reise mißmutig klagte, das Publikum lese ihn nicht mehr und seine Iphigenie liege wie

Blei in den Buchläden, so war Feuerbach in Rom seinen Landsleuten ein Fremder geworden. Dem einen waren seine Bilder nicht gefühlsselig genug, dem anderen zu wenig deutsch-national. Die tadelten die Einförmigkeit seines Frauentypus, und jene, daß er keine „Historie“ malte. Alle vereinigten sich in dem Urteil, dieses graue Kolorit sei doch unmöglich Farbe zu nennen. Ein Künstler braucht Anerkennung, er hat Schulden, er will leben. Feuerbach, der verwöhnte Liebling der Grazien, fing an zu darben. „Bis zu 30 Jahren ist man hoffnungsvoll und geht drauf los, nachher, wenn die schönste Zeit vorbei ist, und keine Resultate sich vorfinden, wird man ernstlich besorgt, und die Sorge ist der Tod der Kunst und des Menschen.“

Die Berufung als Professor an die Wiener Akademie schien eine Befreiung aus seinen wirtschaftlichen Sorgen zu bedeuten. Er erhielt 4000 fl. Gehalt, große Staatsaufträge, wie er sie nie gehofft. Alles freut ihn, selbst seine bureaukratisch-geschäftliche Wirksamkeit. Doch bald waren auch diese Hoffnungen zunichte. „Nahezu 17 Jahre in Rom, dem ruhigen und stillen, für ideale Schöpfungen fruchtreichsten Boden; in Einsamkeit und unumschränkter Freiheit, ferne vom Tagestreiben des modernen Lebens, den Kopf erfüllt von Götterbildern und poetischen Kombinationen — und nun plötzlich in die bunteste und bewegteste der modernen Weltstädte gestürzt, nicht als harmloser genußfähiger Zuschauer, sondern als pflichtmäßig betrauter Berufsmann in einer absonderlich schwierigen Stellung, fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt.“

Als er ankam, war gerade die Weltausstellung eröffnet, und Makart, der Löwe des Tages, verkündigte in Riesen-

affichen die Ausstellung seiner Catarina Cornaro. Bald darauf kam der Festzug, der die ganze Ringstraße in einen Rausch enthusiastischen Entzückens versetzte. Was sollte Feuerbachs Leichenbittermalerei in dieser lustigen Stadt! Durch die Amazonenschlacht hatte er gehofft, sich die ersten Freunde zu erwerben. Ihre Ausstellung bedeutete vielmehr das endgiltige Fiasko seiner Kunst. Die ganze Presse, ob bezahlt oder nicht bezahlt, bildete Front. Hyrtl, der Anatomieprofessor, machte einen seiner boshaften Witze. Alles lacht, vom Fürsten bis zum Hausknecht herab. Dazu die Schulden! Er war Professor geworden in Amt und Würden. Die Darlehen, die man dem Rapin gewährt hatte, wollten getilgt sein. Gegen 20 000 Mark zahlt er in einem Jahr zurück. Doch die Schaffensfreudigkeit ging darob verloren. Seine Lehrtätigkeit langweilt ihn, Ranzoni ärgert ihn, und der nordische Winter ist ihm unbequem, — es fröstelt ihn nach der Sonne Italiens. „Ich habe keine Illusionen mehr, ich stehe allein und kann nicht eine Welt in der kurzen Lebenszeit überzeugen.“ Unter dem Druck trüber Stimmung nur noch hinvegetierend, von Zweifeln überfallen, ob die Welt, in die er mit seinem Kunstideal gestellt war, oder er selbst der gesunden Sinne entbehre, verläßt er die Donaustadt und fährt nach Venedig. Das „Konzert“ der Berliner Nationalgalerie war das letzte Bild, an das er die Hand legte. Als sein „Titanensturz“, das Deckenbild der Wiener Akademie, an seinem Bestimmungsort ankam, war des Künstlers Erdenwallen schon beendet. Er war selbst gestürzt, der stolze Titan, der einst in seiner Jugend den Himmel stürmen wollte.

Die zweite Hälfte von Feuerbachs Leben ist eine fortgesetzte Kette von Enttäuschungen und Entbehrungen

gewesen. Es berührt wehmütig, einen solchen Künstler tadelnden Bemerkungen ausgesetzt zu sehen, die, heute ausgesprochen, dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen würden. Es wirkt wehmütig, von all den kleinen Sorgen zu hören, die wie Blei auf ihm lasteten und den freien Aufschwung seines Genius hemmten: wie auf allen Ausstellungen seine Bilder in der Totenkammer hängen, im dritten Stockwerk, nur als „Charité“ aufgenommen; wie fast jedesmal, wenn er ein Werk vollendet hat, Zerwürfnisse mit den Bestellern folgen; wie der Mangel eines Salonanzuges ihn hindert, einen wichtigen Besuch zu machen, der über sein ganzes Leben hätte entscheiden können; wie er Jahre hindurch kein Atelier bezahlen kann, um größere Arbeiten vorzunehmen, kein Modell, um Naturstudien zu machen.

Andrerseits hat diese Dinge nicht Feuerbach allein, sondern jeder bahnbrechende Geist erlebt: die alte, ewig neue Geschichte vom Genius, über den die Mittelmäßigkeit zu Gericht sitzt. Ging es Delacroix nicht ebenso und Millet und Courbet? Hätte Boecklin seinen Erfolg erlebt, wenn er in Feuerbachs Alter gestorben wäre? Und ist nicht auch in der Wissenschaft jedes umwälzende Werk so lange verfehmt, bis seine Ergebnisse sanktioniertes Allgemeingut der jüngeren Generation geworden? Alle großen Geister sind Aufklärungspatrouillen, die das Gros voranschickt, Fühlhörner gleichsam, die ein Zeitalter tastend vorstreckt, bevor es selbst langsam und vorsichtig in unbetretene Bahnen lenkt. Sie gehen auf ihren vorgeschobenen Posten gewöhnlich selbst zugrunde, aber ein Denkmal ehrt später den Ort, wo sie gefallen. Und Feuerbach hat den Weg von der Ecclesia militans zur Ecclesia triumphans verhältnismäßig rasch zurückgelegt. Seine

Prophezeiung, er werde am deutschen Kunsthimmel dereinst als einsamer Stern seines Jahrhunderts erglänzen, wenn die meisten der neben ihm als Größen Gefeierten wie Meteore in die Nacht der Vergessenheit zurückgesunken wären, — seine stolze Zuversicht: ,,Glaube mir, nach 50 Jahren werden meine Bilder Junge bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte" — ward schneller, als er selbst geglaubt hatte, zur Wirklichkeit. Gleich sein früher Tod umwebte ihn mit einem poetischen Nimbus — wie Raffael, Giorgione, Bastien-Lepage und Körner.

Es blieb ihm erspart, das Alter und sein traurigstes Gefolge, den Rückgang der schöpferischen Kräfte, kennen zu lernen. Rasch und unversehens, auf der vollen Höhe des Schaffens, das Haupt noch erfüllt von Gedanken und Plänen, schied er dahin, ganz wie er selbst als junger Mensch es sich wünschte, als er in Düsseldorf über seine Lehrer schrieb: ,,Wenn sie nur nicht alle so alt wären! Siehst du, der Gedanke ist schrecklich, daß man dahin kommen kann, die goldene liebe Jugend wie eine Torheit zu belächeln. Diese Prosa besitzt jetzt unser großer Lessing. Er malt in dem Bewußtsein: Du kannst es, du bist der Lessing. Jawohl, alles in Kontur und Farbe ist richtig und vollkommen, er ist ein Maler, aber seine jugendliche Seele ist fort. Eternamente giovine, im Ringen, Streben, Arbeiten sich jung erhalten, das ist m e i n Lebensprogramm." In Venedig, wo er gestorben war, fand die Todesnachricht allseitigen Widerhall. Alle am Ort anwesenden fremden Künstler, der Circolo artistico und die Mitglieder der Akademie fanden sich zu einer Totenfeier in der protestantischen Kirche zusammen und legten Lorbeerkränze am Sarge nieder. In Nürnberg, wo er an der Seite Jamnitzers,

in dichter Nähe Albrecht Dürers, begraben liegt, wurde das Leichenbegängnis wie ein nationaler Trauertag begangen. „Eine nach Tausenden zählende Menschenmenge“, schreibt Markus Schüßler, „wallte am 12. Jänner 1880 nach dem St. Johanniskirchhof, nachdem schon während des ganzen vorhergegangenen Tages dichtgedrängte Reihen den mit Blumen und Kränzen überschütteten Sarg umstanden hatten. Alle Künstlervereine Deutschlands hatten Vertreter gesandt. Ein Baldachin aus tannengrünem Farrenkraut, Lorbeer und Palmen erhob sich über dem Grabe, während über dem Ganzen der herrlichste Wintersonnenglanz ruhte, als wollte der Himmel sich in möglichster Verklärung zeigen, gleichsam zu Ehren des Dahingeschiedenen, dem die Schönheit im Leben das höchste Ideal gewesen.“ Und noch freudiger hat die Nachwelt den Lorbeer gewährt, den die Mitwelt dem Lebenden verweigerte. Alle seine Werke gingen in Staatsbesitz oder in die Hände großer Kunstfreunde über. Eine Reihe der feinsinnigsten deutschen Gelehrten verherrlichten und interpretierten seine Kunst: Graf Schack, C. v. Lützow, W. von Seidlitz, H. Grimm, Corn. Gurlitt, C. Neumann. Noch über eine Verkennung Feuerbachs klagen, hieße leere Türen einstoßen. Es gilt ganz objektiv zu untersuchen, welche Stellung er in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts einnimmt.

Feuerbach erhielt von seinem Vater, dem feinsinnigen Verfasser des „vatikanischen Apollo“, eine unschätzbare Mitgift in die Wiege gelegt, den Sinn für das rein Künstlerische. Als er auftrat, gab es in Deutschland keine Malerei um der Malerei willen, sondern nur eine Historienmalerei und ein novellistisches Genre. Daß ein Bild, eine Gestalt, ein einfacher Kopf, etwas an sich Bedeutsames sein könne,

auch ohne durch Namen, geschriebene Vorgeschichte oder begriffliche Auslegung inhaltlich interessant zu sein, war für das ästhetische Bewußtsein selbst der Gebildeten eine entlegene Vorstellung. Der alte Feuerbach wußte aus seinen archäologischen Studien, daß eine griechische Statue, um zu gefallen, keine lehrreiche oder patriotische Sendung vollziehen muß. Es ist eine Frau, ein Mann, nackt, stehend, ruhig, sie sind schön, sie leben, das genügte. Die Skulptur produzierte aus sich selber heraus, indem sie jeden Gegenstand, er mochte sein, welcher er wollte, nicht durch den untergelegten Inhalt, sondern durch die Art der Gestaltung in die Regionen der Kunst erhob. Er definierte demnach seinem Sohn den Unterschied zwischen der großen alten und der zeitgenössischen deutschen Kunst in ähnlichen Worten, wie sie dieser später im Vermächtnis gebraucht: „Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstand und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden, und benützt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werk den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener hat es umgekehrt gemacht; er weiß, daß nur in der vollkommenen Wahrheit die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, das wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie.“

Ein junger Mann, der in solchen Anschauungen großgezogen, mußte notwendig sofort die Haltlosigkeit der Corneliusschule erkennen. „Wie fuhr ich vor den Fresken des Cornelius zurück“, schreibt er schon als 18jähriger

von München. „O weh, Vater, wie schön hast du mir die olympischen Götter beschrieben. Ist das Cornelius! der große Cornelius! Bei näherer Betrachtung wird es immer schlimmer; man entdeckt immer mehr mangelhafte Stellen, grobe Zeichnungsfehler, von Kolorit keine Spur. Wo ist denn eigentlich die große Herrlichkeit des berühmten Künstlers? Die innerliche geistige Auffassung, wenn man sie aus den Arm- und Beinbrüchen und den Körperverrenkungen herausfinden kann?“

Die darauffolgende Pilotyschule machte zwar nach der technischen Seite einen Fortschritt. An die Stelle der aufgeblasenen, verzeichneten und rohbemalten Riesen des Cornelius traten kostümierte, besser gezeichnete und reicher bemalte Modelle. Die Fassade wurde prunkvoller. Aber da man auf ihre Verschönerung das ganze Kapital verwandte, blieb das innere Gebäude leer. Die Götter des Cornelius wurden zu historischen Dunkelmännern, die kühnen Dichtermaler zu bedächtigen Hofhistoriographen, die im staatlichen Auftrag die Episoden der Weltgeschichte illustrierten. „Das gleißt und glänzt. Die Bilder sehen prächtig aus, schimmernde Stoffe. Aber sie rühren von Malern her, ich will ein Künstler werden.“

So stellt sich Feuerbach gleich im Beginn seiner Laufbahn in schroffen Gegensatz zu den in Deutschland herrschenden Schulen.

Auch er lebt wie Cornelius in einer Welt großer Formen, aber sie sind ausgefüllt mit Leben, das ihm aus dem Studium der Natur immerdar zuströmt, keine Formversüßlichung, nichts Verallgemeinertes. Seine Kunst ist, wenn auch mit bewußter Betonung des Adligen in der menschlichen Erscheinung, doch im Grund ihres Wesens „Realis-

mus“, d. h. seine Gestalten sind bei aller Feierlichkeit und Grandezza doch geschaute, in irgendeinem Sinn der Wirklichkeit entstammende Wesen. Der Wirklichkeit, nicht dem Theater! Denn wie er gegenüber der Corneliusschule erkannt hatte, daß lebendige Wesen nicht im Hirn allein, sondern nur in Berührung mit der Natur erzeugt werden, so war es ihm gegenüber der Pilotyschule klar geworden, daß auch die Bretter der Bühne, für den Maler wenigstens, nicht die Welt bedeuten. Statt den Theatergarderobier zu spielen und Modelle Gesichter schneiden zu lassen, suchte und fand er in Italien eine schlichte Natur, die noch nicht in der Schule des falschen Pathos ihre Einfalt eingebüßt. Dort theatralische Pose, karikierter Ausdruck, beunruhigendes Gestikulieren; hier alles streng und schmucklos, feierlicher Ernst und stille Hoheit, eine herbe Wahrheit in Ausdruck und Gebärden.

Außer der zeichnerischen gibt es auch eine koloristische Wahrheit. Feuerbach ward, solange in Deutschland die Ansicht herrschte, daß der Maler nicht malen dürfe, verächtlich ein Kolorist gescholten. Er hatte als einer der ersten im Ausland malen gelernt und namentlich seinen venezianischen Bildern eine so saftige Wärme des Kolorits, so glühenden altmeisterlichen Goldton gegeben, daß er später, als sich Deutschland kopfüber in den Farbentopf stürzte, nur ruhig auf seinen Lorbeeren hätte auszuruhen brauchen, und er wäre immer noch einer der besten Koloristen gewesen. Statt dessen verzichtet er in seinen folgenden Werken mit bewußter Absicht gerade auf diesen Besitz. „Ich kam mir eines Tages in meinem malerischen Samtkostüm vor wie ein Pfau, der nichts hat als sein glänzendes Gefieder.“ Seine „graue Periode“ — die sich die Kritiker

nur aus plötzlich eingetretener Farbenblindheit erklären konnten, — bricht an. Das „Frühlingsbild“ von 1868 ist von fast mondscheinhafter Blässe, einem bis zur Farblosigkeit abgestimmten kühlen Tageston. Die Iphigenie zeigt nichts als ein in Licht aufgelöstes Grau; etwas spärliches Mattgrün — eine Granatblüte im Haar — ist der einzige Farbenhauch. Im Gastmahl des Plato, seinem größten Bilde, wirkt der bläulich-bleiche Schimmer so unerklärlich, daß es das Komitee der Münchener Ausstellung 1869 nicht anders als im Kartonsaal unterzubringen wußte. Das heißt: Als „Saucier“ wie als „Graumaler“ eilte Feuerbach um ein halbes Menschenalter der Entwicklung der deutschen Kunst voraus, hatte, im Gegensatz zu den brutal aufdringlichen dekorativen Farbenkombinationen der Pilotyschule, die nur äußerlich gewisse Tonleitern des alten Bildervorrates imitierte, schon in den sechziger Jahren versucht, der Wirklichkeit als farbige Erscheinung mit unbefangenem Auge näherzutreten, indem er, allen Vorstellungen seiner Zeitgenossen von koloristischer „Schönheit“ zum Trotz, für jedes seiner Bilder einen dem Gegenstand auf den Leib geschriebenen Ausdruck der Farbe wählte. Namentlich in der ersten Fassung des Platonischen Gastmahls ist der Versuch, eine der Zeit der Handlung, der ersten fahlen Morgendämmerung entsprechende koloristische Stimmung zu geben, so klarbewußt durchgeführt, daß dem Maler allein wegen dieser Bilder ein Ehrenplatz unter den Begründern der modernen Farbenanschauung gewahrt bleibt.

Innerhalb Deutschlands! Denn der Kenner der Kunstgeschichte weiß, daß Feuerbach mit allen diesen Bestrebungen nur innerhalb der deutschen, keineswegs inmitten der europäischen Kunst seines Zeitalters vereinzelt dastand.

Selbst in der Heimat hatte er einen merkwürdigen Genossen in Victor Müller, dem früh verstorbenen Meister, dem Deutschland noch immer nicht die Ehrenschuld abtrug. Und wie für Müller mag auch für Feuerbach die erste, vielleicht unbewußte Anregung die gewesen sein, daß, während er im offiziellen Atelier Coutures arbeitete, etwas von den umwälzenden Ideen zu ihm drang, die damals die nichtakademischen Kreise in England und Paris bewegten. Es war die Zeit, als jenseits des Kanals sich die präraffaelitische Revolution abspielte; die Zeit, als Corot seine Figurenbilder malte — die Judith, das blumenpflükkende Mädchen und dergleichen — die in ihrem feinen Silbergrau manchmal so seltsam denen Feuerbachs ähneln, und die gärende Zeit, da Puvis de Chavannes, der mit ihm bei Couture gearbeitet, von der Pariser Kritik als Fastenmaler, als peintre de carême verspottet wurde; die Zeit endlich, da George Frederick Watts in Paris sich aufhielt, dessen Bilder damals schon dieselbe mit antikem Kunstgefühl gewählte moderne Naturauffassung, denselben zarten Grisaillenton hatten, der heute die Werke des Achtzigjährigen kennzeichnet. Das ist die Familie von Feuerbachs Geistesverwandten, die Familie derer, denen seine Kunst wie in ihrem äußeren Habitus so auch in ihrer seelischen Grundstimmung gleicht. Denn wenn Feuerbach auch zuweilen — in der Amazonenschlacht und im Titanenbild — sich in leidenschaftlichen, dramatisch bewegten Szenen erging, sein durchgehender Charakterzug — vom Dante bis zur Iphigenie und dem Konzertbild — ist doch jene seelenvolle, elegisch-lyrische Stimmung, jene zitternde Melancholie und stumme Resignation, die aus Watts und Puvis de Chavannes Werken spricht und, mögen wir es mit Recht oder Unrecht glauben,

überhaupt als Grundnote aus dem Kunstschaffen der Gegenwart tönt.

Je mehr er in diesem Sinne modern, je mehr er Feuerbach ward, um so fester schürzte sich aber auch der dramatische Knoten, desto unaufhaltsamer nahte der Konflikt, der sein Leben tragisch gestalten sollte. Jene anderen, mit denen er in seiner Jugend parallel ging, waren gesunde, tizianische Naturen, denen es vergönnt war, voll sich auszuleben, jung und frisch noch als Greise zu schaffen. Durch ihren starken Glauben an sich selbst gefestigt, durchwanderten sie als feinsinnige Amateure den Blumengarten der alten Meister, nur um neidlos sich am Duft zu laben, nicht in der Meinung, im 19. Jahrhundert müßten ganz die nämlichen Blumen sprießen. Feuerbach erscheint gegenüber diesen Vollnaturen als esprit tourmente, als ein gequälter, schwankender, stets an sich zweifelnder Geist. Aber auch ein Philologensohn war er, dem das Rückwärtsschauen zur zweiten Natur geworden und der es gar nicht fassen konnte, daß dem Künstler des 19. Jahrhunderts etwas zu schaffen übrig bleibe, das in seiner Art gleich groß und doch anders wäre als die Werke der Alten. Es ist rührend, mit welch ehrfürchtiger Scheu er den Klassikern gegenübertritt. „Gestern war ich im Palast der Uffizien, und da hat mich die träumerische Schönheit und unaussprechliche Vollendung dieser Werke so ergriffen, daß ich die Galerie sofort verlassen mußte, weil mir die Tränen unaufhaltsam herunterliefen. Ich schäme mich dessen nicht. Wie mußte es einem Menschen zumute sein, wenn er das vor Augen sah, wonach er sich sein ganzes Leben hindurch sehnte und was er annähernd in sich selber hätte erreichen können, wenn — ja wenn“. — Wenn er statt im Deutschland des 19. Jahr-

hunderts im alten Hellas oder im Italien des Cinquecento geboren wäre! Feuerbach ist das merkwürdige Phänomen eines Mannes, der seine ganze Lebenskraft daransetzte, nicht mit den Augen seiner Zeit zu sehen, den Nerven seines Jahrhunderts zu fühlen. Gerade daß er selbst eine Persönlichkeit war, gibt seinen Werken ihren persönlichen Stil, hebt ihn empor aus der Flut der Allgemeinerscheinungen jener Jahre und wird ihn nie völlig versinken lassen in das Meer der Vergessenheit. Aber er selbst empfindet, was seine Stärke bildete, als seine Schwäche, will gar nicht zu dem Ziele gelangen, wohin seine selbstherrliche Natur ihn führt. Sein Stolz ist: ,,Wer sich Mühe gibt, meine Bilder lange anzusehen, den wird etwas daraus anwehen, als ob sie keine Erzeugnisse unseres Jahrhunderts seien.“ Vergebliches Mühen. Die Werke jener Alten sind aus dem Geiste großartig sonniger Heiterkeit geboren. Feuerbach bleibt, so sehr er sich quält und verleugnet, der leichenhaft blasse, schwermütige Sohn des Jahrhunderts. Bei jedem neuen Plane erst ein glühender Enthusiasmus, als habe er einen direkten Sprung ins Paradies getan, dann ein allmähliches Ermatten, eine skeptische Selbstprüfung, als stehe er einem Irren gegenüber. ,,Wie kommt es doch, daß ihre Bilder so fest und unberührbar dastehen, und ich bin wie ein schwankendes Rohr! Als ich vor einigen Tagen aus dem Vatikan zurückkam, erschrak ich über meinen Bacchus. Ich konnte mich nicht mehr hineinfinden, so klein, so geringfügig, schlecht gezeichnet, elend komponiert. Ich riß das Bild herunter und schnitt es in Stücke. Jetzt sitze ich wieder vor einer leeren Leinwand, aber ohne Begeisterung, das ist das Ende vom Liede. Denn wenn ich male wie sie, bin ich vor mir selbst ein Lügner. Kein Strich beweist das, was ich in mir

fühle, was meinem inneren Sein entspricht . . . Ich will in eine Elementarklasse gehen, nur um den quälenden Gedanken loszuwerden: was könntest du sein und was bist du?" An diesem Zwiespalt zwischen eigenem Fühlen und einem fremden Kunstideal, das kalt, unbeugsam über ihm schwebte, ist Anselm Feuerbach zugrunde gegangen. Es ist eine müßige Frage, ob es anders geworden wäre, wenn eine freundliche Macht seinen Weg gekreuzt hätte, eine Macht, die zugleich die Mittel besessen hätte, sein Dasein in großem Stil zu gestalten. Feuerbachs Verschulden lag tiefer. Es bestand darin, daß er er war und ein anderer sein wollte. So endete er, der ein Bahnbrecher hätte sein können, als Märtyrer, als einer jener Blutzeugen, die ihr Leben lassen mußten, bevor dem 19. Jahrhundert die Kunst, der Kunst des 19. Jahrhunderts die selbständige Naturanschauung erobert wurde.

ARNOLD BOECKLIN

ZUM 70. GEBURTSTAG

Wirst du lachen, Meister Boecklin, über all die Hymnen, die man dir heute singt! Es ist so leicht, jetzt in Begeisterung überzufließen und sich zu entrüsten über die, die ihn nicht verstanden.

Als Boecklin auftrat, mußte er ein Rätsel sein, und nichts zeigt mehr die Bedeutung des Grafen Schack, als daß er, der Welt voraneilend, den Sinn des Rätselwortes ahnte. Die ganze Ästhetik stand Boecklins Kunst entgegen. Es war die Zeit, da Raffael als Gott der Malerei gefeiert wurde, da man das 16. Jahrhundert als „goldenes" Zeitalter preis, die Künstler des 15. nur als Vorläufer hinnahm und den Barockstil als Verwilderung der Renaissance erklärte.

Erst allmählich brach sich die Erkenntnis Bahn, daß das Wesen künstlerischer Schöpfung nicht in feste Regeln zu bannen sei. Michelangelo war so fehlerhaft, so barock und verwildert. Trotzdem flößte er Schauer ein. Ribera war so froh, so bestialisch und metzgerhaft. Gleichwohl mußte man seine Kraft bewundern. Die verkrüppelten Zwerge des Velasquez bedeuteten die schlimmste Abirrung vom Wege des Schönen. Und doch war an der Bedeutung des Meisters nicht zu zweifeln.

So kam man dazu, der Kunst jederzeit ihr Recht zu geben und die großen Kunstwerke als Äußerungen

großer Individualitäten zu fassen, aus deren Geist sie mit elementarer Naturgewalt hervorsprudeln. Der Persönlichkeitskultus trat an die Stelle ästhetischer Abstraktion. Rembrandt, die Regellosigkeit, verdrängte Raffael. Je schroffer, je eigenartiger ein Künstler seine Persönlichkeit zeigte, desto lieber hatten wir ihn. Um Botticelli, Carlo Crivelli und Grünewald scharten sich andächtige Gemeinden. Damit war die Zeit auch für Boecklin gekommen.

Noch ein anderes Bedürfnis führte uns dem Meister zu. Die Malerei stand im Zeichen des Naturalismus. Nachdem jahrzehntelang Historienbilder gemalt worden waren, hatte die Flut modernen Lebens sich über die Kunst ergossen. Die denkbar genauesten Dokumente wurden gegeben über das Leben der Bauern und Arbeiter, über großstädtische Vergnügungen und die Reize des Landaufenthaltes, über Diners und Bälle, Atelier und Salon. Dokumentarisch wie die Stoffe war die Farbe. Der hat das grellgraue Tageslicht, der den Schleier der Dämmerung, der das weiche Licht des Innenraums, der die Effekte künstlicher Beleuchtung mit nicht zu übertreffender Wahrheit gemalt. Aber eine stille Sehnsucht blieb unbefriedigt. Neben der wirklichen gibt es eine andere Welt, die wir in strahlender Herrlichkeit uns aufbauen, wo Fabelwesen durch den Äther kreisen und andere Farben als auf unserer armen Erde leuchten. Die Kunst hat den Zaubermantel, uns dahin zu tragen. Wer tat es?

Man suchte nach Meistern, denen man lauschen, an deren Visionen man sich laben konnte, nachdem man so lange nur Prosa des Alltagslebens gesehen, und da unter den Jungen keiner zu finden war, holte man bei Älteren Trost. Burne Jones und Watts, Puvis de Chavannes und

Gustave Moreau, Feuerbach und Boecklin sind Altersgenossen, und ihr Ruhm begann zur nämlichen Zeit.

Ist es richtig, Boecklin, wie es geschehen ist, mit diesen Malern in eine Gruppe zu setzen? Ist er nicht überhaupt eine Welt für sich?

Auf der Entwicklung unseres ganzen Jahrhunderts lastete die große Kunst der Alten. Auch die Idealisten, die neben Boecklin genannt werden, führen auf alte Meister ihren Stammbaum zurück. So modern sie in ihrem Empfinden sind, so offenkundig sind die altmeisterlichen Formen, die sie zu Trägern dieser neuen Empfindung machen.

In Burne Jones' Werken lebt das ganze Quattrocento, ja ein Stück Trecento auf. Bald ist es Duccio oder Mantegna, bald Perugino oder Fiesole, bald — und am häufigsten — Botticelli, den er in zarte englische Lyrik übersetzt. Seine Malerei gleicht einem Blumentisch, wo Pflanzen aller Zonen ihren Duft und ihre Farbenpracht mischen. Watts ist der wiedererstandene altvenezianische Patrizier. Wie er selbst, der ehrwürdige Greis, dem großen Tizian ähnelt, wäre seine Malerei kein fremder Klang inmitten der vollen runden Akkorde, die Tizian, Giorgione, Tintoretto ertönen ließen. Gustave Moreau schwärmt für das Lächeln der Mona Lisa, für preziösen Juwelenschmuck, wie ihn Florentiner Goldschmiedemaler ihren Bildern gaben, für die hieratisch gezierte Kunst Carlos Crivellis und die mysteriösen blauschwarzen Landschaften, in denen die Frauengestalten der Primitiven träumen. Auch Puvis de Chavannes hat etwas duftig Archaisches. Ist kein Vorbild anzugeben, so fühlt man doch, daß er Fra Angelico und gebleichte alte Gobelins gerne betrachtete. Feuerbachs Kunst machte den Weg, wie er selbst: von Paris nach

Venedig, von Venedig nach Rom; während altdeutscher Holzschnitt, Altdorfer und die Kleinmeister der Dürerzeit für Hans Thoma die Offenbarung wurden. Alle suchten sich aus der Kunst der Vergangenheit Adäquates heraus, und da sie mit modernen Nerven fühlten, wählten sie das, was den Stimmungen und Bedürfnissen unserer Zeit entsprach. Gerade deshalb fanden ihre Werke Widerhall, weil sie reflektierten, was wir an Botticelli, Crivelli und anderen altmeisterlichen Lieblingen schätzen. Aber wird eine spätere Epoche diese Stimmung unseres Zeitalters verstehen? Wird der neue Empfindungsgehalt der Werke nicht vergessen werden über den entlehnten Formen? So wie heute der Gedankengehalt von Carstens und Cornelius gleichgiltig ist, da sie als Ausdrucksmittel alte Formen verwendeten —? Wenige der Idealisten, die jetzt bewundert werden, würden dann die Feuerprobe der Zeit bestehen.

Boecklin hat keinen Ahnen in der Kunstgeschichte.

Kein Mensch wird auf den Gedanken verfallen, ihn aus der Düsseldorfer Akademie, von Lessing oder Schirmer, seinem ersten Lehrmeister, herzuleiten. Niemand wird ihn in Verbindung bringen mit den anderen Malern, deren Werke in den Fünfzigerjahren berühmt waren. Lessing hatte das Zeug zu einem großen Landschafter, ist oft bewundernswert, wenn er treue Naturporträts gibt. Aber seine romantischen Bilder sind Theaterkulissen: die Wolfsschlucht hinten, die Schauspieler vorn. Preller hat, so groß in den Linien seine Landschaften sind, doch nur monumentale Illustrationen zur Odyssee geschaffen. Schwind aber, der liebe, herzige Meister, der die Elfen tanzen und Rübezahl durch den Gebirgswald streifen sah — wie schwer ist es, einem Nichtdeutschen begreiflich zu machen, daß das auch

ein Künstler war, dieser Träumer, der so wenig vom Malen verstand, daß seine Werke in Nachbildung begeistern und enttäuschen im Original.

Ebenso unabhängig wie seiner eigenen Zeit, steht Boecklin der Vergangeheit gegenüber. Wohl sind Ansätze für seine Kunst bei den alten Meistern zu finden. Die Tempel, die er liebt, die majestätischen Baumriesen, die oft den Vordergrund einnehmen, hatte schon Claude. Im Reich der Phantastik, in der Welt der Fabelwesen lebten andere vor ihm. Die Antike bildete Zentauren, in Statuen und Vasenbildern, Wandmalereien und Mosaiken. Botticellis ,,Frühling" ist ein Sommernachtstraum. Die Dryaden, die im Innern der Bäume hausen, sind herbeigekommen, sich im Reigentanz zu schlingen. Luca Signorelli malte die Erziehung des Pan, Mantegna tanzende Musen und den Tritonenkampf. In der germanischen Kunst hebt mit Schongauer eine gewisse Phantastik an, in jenen abenteuerlichen Dämonen, die den heiligen Antonius peinigen. Dürer schafft seine Apokalypse, den Ritter mit dem Tod und Teufel, die Melancholie und die Nemesis. Hieronymus Bosch lebt in der Hölle, erfindet ungeheuerliche Mischgeschöpfe, die seine armen Sünder schrecken und quälen. In den Stichen der Kleinmeister kommt die Satyr- und Nymphenwelt, bei Hans Baldung der Blocksberg mit seinem Hexenspuk vor. Im 17. Jahrhundert folgt Salvator Rosa mit jenen Radierungen, auf denen Boecklinsche Meergottheiten sich raufen und Felsblöcke gegeneinander schleudern. Rubens malt die derben Bacchantenzüge, auf denen Faune und Satyrn trunken dahertaumeln, malt Zentauren, die in toller Liebesjagd durch die Landschaft sprengen, und jene

Medusa in Wien, die so seltsam aus dem Rahmen der alten Kunst herausfällt.

Boecklin hat nichts mit allen diesen Werken gemein. Vergleicht man sein Bild „Vita somnium breve" mit Tizians im Stoff analogen „Drei Lebensaltern", wird desto mehr fühlbar, welch unendliche Kluft sein Empfinden und seine Formensprache von den alten Kunstepochen trennt. Während alle früheren von einem gegebenen literarischen Motiv ausgingen, ist Boecklin, wie Richard Wagner, auch der Dichter seiner Werke. Dort Gestalten, die aus alten Büchern, aus Homer und Virgil, aus Ovid und den Bukolikern stammen, hier eine neue Welt — die Welt Arnold Boecklins. Unerhört ist die mythenbildende Kraft, die mit ihm einsetzt, noch erstaunlicher die naturalistische Wucht, mit der er seine Geschöpfe malt, als könnte er sie zur Porträtsitzung kommen lassen. Allen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, die in den Bäumen, auf einsamen Felsenküsten, auf schlammigem Meeresgrund hausen, hat er Leib und Seele gegeben, hat als göttlicher Schöpfer neben die Welt der Wirklichkeit eine zweite gesetzt, wo andere Sonnen, andere Sterne scheinen, und die doch nicht weniger wahr, nicht minder lebensfähig, so organisch gefügt wie die Erdenwelt ist.

Und dieses Reich der Phantastik, wo er als König herrscht, ist noch immer zu klein für den Geist des Meisters. Fragt man, wer die weihevollsten religiösen Bilder und die feinsten Landschaften des Jahrhunderts schuf, wer allein die ganze Skala der Empfindungen durchläuft vom still Friedlichen bis zum heroisch Erhabenen, vom lautesten Lachen bis zu düsterer Tragik; fragt man, wer die feierlichste, ernsteste Formensprache hat und doch zugleich

als Farbenpoet die sinnlich rauschendsten Register zieht — immer tönt der Name Boecklin entgegen. Werke wie die Flora und der Zentaurenkampf, die Toteninsel und die badenden Knaben, die Frühlingsidylle und die Feueranbeter, die Pietà und die römische Taverne sind Ausstrahlungen eines einzigen Genius, verschieden wie Tag und Nacht in Empfindung, Formen und Farben und doch durch das Band verknüpft, daß Boecklin sie malte. Die Kunstgeschichte kennt keinen Meister von gleich schrankenloser Universalität.

Doch warum seinen Geburtstag zu kunsthistorischen Erörterungen benützen? Was gesagt werden kann, bleibt ja doch armes Stückwerk.

Als Menzel gefeiert wurde, waren klare, logische Artikel möglich, klar, scharf und verständig wie Menzels eigene Kunst. Man wußte so genau, was er für das 19. Jahrhundert tat. Boecklin kann, wie Botticelli, Leonardo und Rembrandt, erst von späteren Jahrhunderten in seiner riesenhaften Größe erkannt werden. Was uns „Zeitgenossen" ziemt, ist lediglich das Gefühl unsäglicher Dankbarkeit. Ein Künstler wie er gibt so viel aus dem „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens", hebt uns so hoch über die Misere des Daseins hinaus, läßt uns so viel vergessen von den Kleinlichkeiten und Erbärmlichkeiten des Lebens, wenn wir uns baden dürfen im Jungbrunnen seines hehren Geistes — daß wir gar nicht genug danken können für all das, was er uns spendet.

ARNOLD BOECKLIN

EPILOG

Im Dämmerschein kehrt' ich zurück zur Stadt,
Verlassend auf der Via Appia
Die Gräbertrümmer, welche schweigend ernst
Gen Himmel schau'n.

Wieviel Geschlechter liegen modernd dort!
Wie vieles Leid mag dort begraben sein!
Wer weiß davon? Vorüber ist es seit
Jahrtausenden.

Das Unglück ist der Menschheit dauernd Los.
Wer geht durchs Leben ohne Leid! Geduld!
Mit dir auch ist's vorüber einst! .. Schon seit
Jahrtausenden.

So hatte Boecklin vor vierzig Jahren geschrieben. Nun ist er dort, der große Pan, der letzte Hellene. Was er uns war, was die Welt an ihm sündigte, zieht noch einmal am Geiste vorüber.

1827 schreibt man. Da wird in Basel, der bedächtig nüchternen Stadt, einem wohlhabenden „Sideherr“ ein Sohn geboren. Er besucht die Lateinschule von St. Alban und erhält in der Zeichenanstalt von einem Herrn Keltenborn Unterricht. Manchmal, wenn Fremde nach Basel kommen und die Bibliothekräume aufschließen lassen, wo

damals Holbeins und Grünewalds Werke hingen, drängt er sich mit ihnen hinein. Und er ist viel im Freien, in der wilden Gebirgsnatur, die die Stadt umsäumt. Dort malt er, sechzehn Jahre alt, sein erstes Bild: eine Felsenschlucht mit schäumendem Wasserfall und finsteren Tannen. Doch daß er Maler werde, gibt der verständige Vater nicht zu. Hinter dem Ladentisch steht er und ordnet seidene Bänder. Erst Wilhelm Wackernagel, auf der Lateinschule sein Lehrer, setzt durch, daß Boecklin versuchsweise zu dem geschickt wird, der damals die schweizerische Kunst bedeutete: zu Calame nach Genf.

Und eine Zeit unruhigen Wanderns beginnt. Calame bietet ihm so wenig wie Schirmer in Düsseldorf. Er sitzt im Aktsaale der Antwerpener Akademie, betrachtet in Brüssel die alten Niederländer und die toll-genialen Werke des Wiertz, kommt nach Paris gerade in der Zeit, als die Revolution ihren Krater öffnete. Arbeiter wurden vor seinem Fenster erschossen. Er selbst stand eines Tages, ohne zu wissen warum, mit dem Säbel in der Hand in dem Prunksaale des Königsschlosses. Und zur selben Zeit, als er hier eine Speisekarte Louis Philipps erbeutete, hatte er selbst nichts mehr zu essen. Das väterliche Geschäft hatte infolge der politischen Wirren falliert. Noch eine Zeitlang fristet er in Paris mit Illustrationen für anatomische Lehrbücher sich hin. Dann kehrt er — Herbst 1849 — nach Basel zurück, dient, verlobt sich, um die Spießer zu ärgern, mit einem Dienstmädchen und zieht als Zweiundzwanzigjähriger in dem Lande ein, das sein geistiges Vaterland wurde, in Italien.

Er selbst sprach später gern von jenem Märztag 1850, als er, ein paar Gulden in der Tasche, im Postwagen

zur Porta dei Cavalieri in Rom hereinfuhr und die Kolonnaden des Petersplatzes im Mondschein leuchten sah. Und eine effektvolle Darstellung würde fordern, daß von all dem Großen erzählt würde, das er in sich aufnahm: von Hainen, Grotten und verfallenen Wasserwerken, von Götterbildern und der ernst erhabenen Natur der Campagna. Doch diese Eindrücke blieben vorläufig aufgespeichert im Magazin seines Gedächtnisses. Gemalt hat er nur billige Veduten für die Kunsthändler am Korso: Bildchen, die mehr mit Schirmer und Poussin als mit dem späteren Boecklin gemein haben. Ein einziges ist ein Dokument: dasjenige, das ihn darstellt, mit einer Frau durch den Park einer Villa wandelnd — mit seiner Frau, Angelina Pascucci, der armen Waise, die er 1853, als die Not am größten war, heimführte. Franz Dreber, der feine Landschafter, und der junge Philolog Paul Heyse standen sonst in Rom ihm nahe. Später kamen Begas, Anselm Feuerbach und Julius Allgeyer. Sie bildeten mit Boecklin zusammen das Gesangsquartett, das sich im Winter 1856 allwöchentlich im deutschen Künstlerverein bei der Fontana Trevi vereinigte. „Ich muß von vorn anfangen," soll Feuerbach gesagt haben, als er zum erstenmal Boecklins Werkstatt betrat. „Sie werden's in Rom nicht durchsetzen, denken Sie an mich," waren Boecklins Abschiedsworte an Feuerbach, als er an einem regnerischen Februartage 1857, eines seiner Kinder im Arm, auf dem Bock neben dem Kutscher sitzend, die ewige Stadt verließ. Eine deutsche Dame hatte als Charité einen „Pan im Schilfe" gekauft. Das war das Reisegeld zur Rückfahrt nach Basel.

Wie er dort mit dem Konsul Wedekind bekannt wurde, der ihn veranlaßte, nach Hannover zu kommen,

um für sein Speisezimmer jene Panneaux zu malen, die jetzt in der Berliner Wohnung des Sohnes sind, ist noch eine dunkle Geschichte. Zum erstenmal kündigt hier der echte Boecklin sich an. Das Prometheusmotiv und das Burgbrandmotiv tauchen auf. Und der Besteller war natürlich empört. Boecklin packt wieder seinen Koffer und geht nach München. Eine größere Variante des „Pan im Schilfe" wurde 1857 im dortigen Kunstverein ausgestellt. Der Name war unbekannt, und die Erkundigungen der Berichterstatter ergaben, daß der Maler, gänzlich mittellos angekommen, mit zweien seiner Kinder am Typhus darniederliege. Das erregt wieder Mitleid. Die Pinakothek kauft den Pan, und ein Zufall hilft weiter. Karl Alexander von Weimar wollte ein neuer Karl August sein. Und da auf literarischem Gebiete nach Goethe und Schiller nichts mehr zu machen war, wurde Liszt berufen und eine Kunstschule gegründet. Ein überaus merkwürdiges Institut. Der Direktor, naturgemäß, mußte ein Graf sein: Graf Stanislaus Kalckreuth. Doch unter ihm wirkten Genelli und Preller, Ramberg, Begas, Lenbach und Boecklin. Boecklin Professor! Das hatte für den Menschen den Erfolg, daß seine Baseler Familie, die ihn „seiner dummen Streiche wegen" hatte fallen lassen, ihn wieder aufnahm; für den Künstler den, daß er einen Brotkorb hatte. Nicht mehr gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben, konnte er darangehen, einige seiner römischen Eindrücke festzuhalten. Es entstand 1860 „Pan, einen Hirten erschreckend", jenes Bild, das auf Heyses Befürwortung der Graf Schack erwarb. Und als die römischen Erinnerungen matt wurden, war es auch mit Weimar zu Ende. Er muß nach Rom zurück, wie Orest in den heiligen Hain von Delphi. Weitere

Bestellungen des Grafen Schack sicherten die nächste Zukunft.

Diese zweite römische Zeit (1862—1866), über die Schicks Tagebuch und Kopfs Erinnerungen gut unterrichten, scheint die entscheidende in Boecklins Leben gewesen zu sein. Schick erzählt schön von den Wanderungen, die sie in die Umgebung machten: in die Sabinerberge, die Campagna und in die wilde Gebirgsnatur Tivolis. Und nicht nur die Majestät der römischen Landschaft enthüllte sich ihm. Auch die sinnlich heiße Pracht des Südens lernte er kennen: den Golf von Neapel mit seinen Farbenwundern, Capri, Salerno und Pästum, das Stück Antike, das in Pompeji noch lebt. Davon sprechen die Bilder. Er hatte seine Werkstatt in der Via del Babuino, gegenüber vom Vicolo degl'Incurabili. Hier entstanden die Werke, die heute in der Schackgalerie hängen: der Gang nach Emaus, der Anachoret, die Villa am Meer, die römische Taverne, das Bacchanal und die Klage des Hirten. Einiges sah Jacob Burckhardt. Auch der Baseler Kupferstecher Friedrich Weber war damals in Rom. Sie erinnerten die Baseler an die Existenz ihres Landsmannes. Nach den Plänen Berrys war 1843—1849 das Baseler Museum gebaut worden. Boecklin erhielt den Auftrag, das Treppenhaus auszumalen, und ein Herr Sarasin-Thurneisen nahm die Gelegenheit war, ihn auch für das Gartenhaus seiner Villa heranzuziehen. Boecklin muß aufgeatmet haben, als ihm endlich die Möglichkeit gegeben war, im Großen zu schaffen. Doch das Ergebnis war das gewohnte. Man hielt ihn für närrisch, und Freunde gingen, um ihn nicht grüßen zu müssen, auf die andere Straßenseite hinüber. Bei der Konkurrenz um das Jacobsdenkmal fiel er durch, und dem

Sieger im Kampf, Herrn Ferdinand Schlöth, ward ein Fest gegeben. Die Zurückweisung von Boecklins Entwurf war mit den Worten begründet, daß einem Maler die gute plastische Durchführung nicht zuzutrauen sei. Diese Fähigkeit bewies er in den „Fratzen", die er an der Gartenfassade der Kunsthalle anbrachte, und in denen die ehrsamen Ratsherren so monumental karikiert sind, daß sie selbst nicht einmal den Dolus merkten. Doch in seinem Innern nagte es quälender. Wie Rembrandt in dem Jahre seiner Schande das Porträt des Auktionators Haring und gleichzeitig die Ausstellung Christi radierte, zeigen Boecklins Baseler Bilder, wie er unter dem Ansturm der Philisterwelt litt. Angstgefühle machen sich Luft. Grausig gespenstische Dinge nehmen Gestalt an. Der Ritt des Todes entsteht, die Drachenschlucht und der von den Furien verfolgte Mörder. Hinaus! Er muß hinaus aus der Drachenschlucht, fort aus dem Käfig des Banausentums, muß Künstler sehen — er geht nach München.

Zwei Selbstbildnisse leiten diese neue Schaffenszeit ein. Das eine von 1872 ist das bekannte, auf dem er dem Tode lauscht. Auf dem anderen von 1873 blickt er, an eine lorbeerumrankte Säule gelehnt, leuchtenden Auges. Er hat dem Leben getrotzt, den Tod überwunden. Stolz, kühn und selbstsicher geht er fortan seine Bahn. Die ersten lapidaren Schöpfungen entstehen. Dazu gehört die Pietà, die von der Berliner Nationalgalerie erworben und auf Wunsch der Kronprinzessin nicht ausgestellt wurde. Dazu gehören jene Meeresidyllen, deren lange Reihe nun anhebt. Tritonen und Nereiden, Hippokampen und Sirenen, Najaden und Nixen halten ihren jubelnden Einzug. Er malt die Anadyomene und die fischenden Pane, malt die

Seeschlange und jenes urgewaltige Bild der Zentauren, die wie wilde Elementargeister sich bekämpfen.

Dann ein Szenenwechsel. Linder Maienwind weht und die Vöglein singen. Pan bläst die Syrinx, und Dryaden kommen aus ihren Hainen hervor. Erlen und lichtgrüne Birken und junge Silberpappeln zittern im Äther. Springbrunnen plätschern, von schlankem Lorbeer umrauscht. Blumenumkränzte Mädchen tanzen, Bächlein rieseln und Schwäne schaukeln sich in azurblauen Fluten. Krokus, Narzissen und Anemonen, Flieder, Hyazinthen und Maiglöckchen blühen. Veilchen, Schlüsselblumen und Primeln sind wie glitzernde Ornamente in den Teppich der Wiese gewebt. Rosarote Oleanderhecken umhegen träumerisch weiße Villen.

Boecklin war 1874 nach Florenz gegangen, und die keusche Lieblichkeit, die Frühlingstraumseligkeit des Arnotals ist über seine Bilder gebreitet: die Flora, die blumenstreuend über die Wiesen wallt, die Quellnymphe, die drei Lebensalter, Frühlingseinkehr und die Gefilde der Seligen. Doch Florenz ist nicht nur die Stadt des Lenzesodems, des Sprießens und Knospens. Aus der Erde hervor klingt noch der Seufzer der Antike, der klagende Laut der etrurischen Vorzeit. Neben den Frühlingsbildern stehen die Elegien. Einsame Steinwüsten dehnen sich aus. Efeuumsponnene Buchen, verwitterte Eichen und schwarze Zypressen beschatten düstere Gräber. Leise weht der Herbstwind durch welkende Blätter. Ranken wilden Weines schlingen sich tiefrot um verfallenes Gemäuer, und Krieger sinken in scheuer Ehrfurcht vor alten Götterbildern ins Knie. Oder Schädel und Menschengebeine decken den lehmigen Boden, über den der Abenteurer auf schnauben-

dem Rappen daherkommt. Fahlblau liegt der Himmel über zerbröckelnden Felsen. Kein Vogelruf, keine Stimme erschallt. Flüsternd klagen die Wogen. Aus dunkelblauer Flut ragt, von Zypressen umsäumt, ein einsames Eiland auf. Grabkammern sind in den Fels gehauen, und mit gespenstischem Ruderschlag naht ein Nachen der Pforte des Todes. Daß Boecklin zugleich mit dieser Toteninsel das „Spiel der Wellen“ schuf, jenes kannibalische Bild, indem er so göttlich lacht, zeigt die unermeßliche Weite seines Genius.

Noch war er selber ein Gegenstand des Gelächters. Ein geschmackvolles Witzwort, in allen Kritiken jener Jahre zu finden, vergleicht seine Bilder mit den Luftsprüngen eines tollen Böckleins. Lombroso rechnete ihn zu den schöpferischen Irren. Pecht, Friedrich Theodor Vischer und Julius Meyer, die den Anakreontiker hatten gelten lassen, standen den „barocken Geschmacklosigkeiten“ seiner neueren Werke ratlos gegenüber. Selbst Graf Schack stellte die Bestellungen ein. 1882, auf der Wiener Internationalen, hing seine Pietà über einer Tür. Breslau, das in einer unbegreiflichen Anwandlung ihn hatte kommen lassen, um das Treppenhaus des Museums zu schmücken, ließ ihn wieder fallen und holte sich später Hermann Prell. Noch Fritz Gurlitt, der Berliner Kunsthändler, der ihn zum Spekulationsobjekt machte, erlebte seltsame Dinge. Er war, wie sein Bruder Cornelius erzählt, oft daran, von den Leuten gelyncht zu werden. So erbost waren sie, daß ein Mensch sich erdreistete, ihnen Schwindel als ernste Kunst zu kredenzen.

Gleichwohl ist der Umschwung in der Schätzung Boecklins auf dieses Eingreifen Fritz Gurlitts zurückzu-

führen. Auch die Wandlung der philosophischen und ästhetischen Anschauungen, die sich damals vollzog, wirkte mit. Früher ging man bei der Beurteilung eines Kunstwerkes davon aus: Schön sei nur dasjenige, was einem vorhandenen Schönen gleiche. Wo hat der Kerl das her? war selbst in Künstlerkreisen die gewöhnliche Frage, wenn ein Bild ausnahmsweise keinen alten Meister kopierte. Jetzt hatten Bismarcks und Nietzsches Erscheinen den Heroenkultus gebracht. Man lechzte nach hohen siegreichen Individualitäten, nach jenen starken Einzelnen, die nur sich selber ins Feld führen. Und da nahm der Boecklinkultus seinen Anfang. Boecklin verkaufte. Besuche aus Deutschland gaben ihm das Gefühl, daß dort sein Name ein geschätzter geworden war. Isolde Kurz erzählt, wie froh er lachen konnte, wenn er mit deutschen Freunden beim Chianti zusammensaß. So zog es ihn von neuem nach der Heimat. Als anerkannter, von der Welt „approbierter" Künstler wollte er den Lebensabend unter denen verbringen, die noch zehn Jahre vorher ihn für einen Narren gehalten hatten.

In Hottingen bei Zürich siedelte er 1885 sich an. Dort lebte der brummig-feuchtfröhliche Gottfried Keller, dort Stauffer-Bern, der durch seine übermütigen Streiche die beiden alten Herren belustigte. Das Selbstporträt mit dem Weinglas ist das Symbol dieser Züricher Schaffenszeit. Frohem Dionysosdienst ist der Gang zum Bacchustempel, der Tanz um die Bacchussäule geweiht. Auch den Froschkönig, die Fischpredigt des Antonius und die Susanna im Bade kann man nicht sehen, ohne an ähnliche Stimmungen in Gottfried Kellers Werken zu denken. Doch noch ein anderes Element ist neu. Seine Werkstatt war ein großer Holzbau.

Auf düstere Tannenwälder sah er vom Fenster hinüber. So tritt die Waldphantastik jetzt in seinen Werken hervor. Das „Schweigen im Walde“, jenes zottige Einhorn, das aus dem Dickicht hervortritt und schnüffelnd in die Welt des Sonnenscheins glotzt, ist das Hauptwerk seiner Züricher Jahre. Freilich auch das Alter, das häßliche Alter naht. Er malt das Bild „Vita somnium breve“ mit dem müden Greis, der von Bergeshöhe in das Tal der Vergangenheit blickt; malt die „Heimkehr“, jenen Menschen, der als forscher Landsknecht die Heimat verlassen hatte und mit ergrautem Haar, mit begrabenen Hoffnungen zurückkommt; malt die „Laube“, jenen stillen Garten mit den Hyazinthen und Tulpen, wo Hand in Hand, eng aneinandergeschmiegt, ein altes sinnendes Paar sitzt.

Ein schwerer Schlaganfall 1890 warf ihn nieder. Um Heilung zu finden, suchte er die Seebäder von San Terenzo am Golf von Spezia auf. Und die Gesundheit kam wieder. Das Selbstbildnis von 1893 zeigt ihn noch einmal in ganzer Urkraft. Man denkt an Tizian, solch unverwüstliche Energie liegt in diesem Kopf mit dem feurig blitzenden Auge und der hohen, mächtig gebauten Stirn. Auch sein Farbendämon gebärdet sich kühner als je. Voll und leuchtend, gleich einem brausenden Orchester, rauschen die bunten Farben daher.

Und nun gab ihn Italien nicht wieder frei. Bei San Domenico, am Abhang Fiesoles, wo einst der selige Fra Giovanni gebetet, schuf er sich 1895 jenes Künstlerheim, das in der Stadt Savonarolas wie ein granitenes Bollwerk der Antike, wie ein Protest des Hellenentums gegen das Christentum wirkte. Hinter Pinien, Pappeln und Zypressen lugte die weiße Villa hervor. Rosenranken überspannen

die Rampe. An antiken Büsten und grauen Reliefs schritt man vorbei. Hier lebte er als homerischer Patriarch. Der einst Verlästerte war der Genius der Kunst geworden. Bruckmanns Monumentalwerk erschien. Eine vornehme Zeitschrift erhielt ihm zu Ehren den Namen Pan. Als 1897 sein siebzigster Geburtstag gefeiert wurde, schwamm die ganze Welt in Begeisterung. Bankette wurden veranstaltet und Festreden geschwungen, und die Druckerschwärze floß in Strömen. Basel feierte den Tag zugleich mit dem vierhundertsten Geburtstage Holbeins. Ein Transparent „Denn er war unser“ wurde durch die Straßen getragen. Boecklin selber kam nochmals nach Deutschland, sprach in Plagwitz mancherlei mit Klinger, wohl sehr seltsame, inhaltschwere Worte, die zu erfahren unsere Neugier reizt. Auch einige Bilder entstanden noch: die Venus Genitrix, der Krieg, die Nacht und jenes Triptychon, das 1900 auf der Berliner Ausstellung hing. Doch man stand davor mit tiefer Wehmut. Mit tiefer Wehmut betrachtete man die letzten Photographien, die den stahlfesten Sohn der Alpen als verwitterten, siechen, hilflosen Alten zeigten, den Mund von einem Zug schmerzlicher Resignation verzerrt. Am 16. Jänner kam die Nachricht, daß Boecklins Erdenwallen zu Ende sei. Man begrub einen Künstler, der sein letztes Wort schon lange vorher gesagt und unvollendet nur das viele hinterlassen hatte, was er in einer größeren Epoche hätte schaffen können.

LENBACH

Franz v. Lenbach war ein Kind des Glücks. So nah Schrobenhausen bei München liegt, so riesig ist der Weg vom Maurergesellen zum Künstlerfürsten. Talent genügt nicht, um die Welt zu bewegen. Es ist auch Ellbogenkraft, rücksichtsloses Drauflosgehen nötig. Da Lenbach beides besaß, war sein Leben eine Kette von Triumphen.

Schon den Schrobenhausener Bauern drängte er sich auf. Er erzählte gern, daß er in seinen Mußestunden Votivbilder malte, die ihm — leidlich bezahlt — ermöglichten, die Münchener Akademie zu beziehen. Dort nahm ihn Piloty mit offenen Armen auf. Gleich sein erstes Bild — jetzt im Museum von Magdeburg: „Bauern, die beim Gewitter vor einer Kapelle beten" — wurde für 450 Gulden verkauft. Und da er zur selben Zeit ein Stipendium von 600 Gulden erhielt, konnte er — zusammen mit Piloty — die Fahrt nach Italien machen. Dort malte Bonnat damals seine Bilder aus dem Volksleben. Zwei ähnliche Werke — buntgekleidete Campagnolen, die im Schatten des Titusbogens rasten, und einen braunen Hirtenjungen, der in der Sonne sich röstet — gibt es von Lenbach. Modernes im Sinne des Pleinair ist in den Bildern nicht enthalten. Es ist der Stil der Tenebrosi: schwarze Schlagschatten mit rötlichen Lichtern. Graf Schack, der den Hirtenjungen für seine Galerie erwarb, rühmt an dem Bilde mit Recht die altmeister-

liche, an Murillo streifende Schönheit. Nun folgte die Weimarer Episode. Der Großherzog Karl Alexander gründete jene Kunstschule, an der unter dem Grafen Stanislaus Kalckreuth Männer wie Ramberg, Boecklin und Begas wirkten. Lenbach, 1860 berufen, blieb nur zwei Jahre dort. Denn etwas Schöneres, Reizvolleres winkte ihm. Schack, der mit feinem Instinkt erkannte, wohin die Begabung Lenbachs ging, gab ihm den Auftrag, in Rom, Florenz und Madrid jene Kopien nach Giorgione und Tizian anzufertigen, die man heute in der Schackgalerie sieht. Dort hängt auch das Bildnis des Grafen. Es ist das triumphierende Titelbild zu der großen Porträtgalerie, die nun folgte.

Wie gesagt, Lenbach hatte nicht nur Talent, auch Ellbogen. Um berühmte Männer malen zu können, muß man an sie herankommen. Lenbach verstand es. Über München schwebte damals der Geist Richard Wagners. Es hatte um den Meister sich die Wagnergemeinde gebildet. Wer das Glück hatte, von der Gräfin Usedom begünstigt zu werden, war in jedem Salon akkreditiert. Lenbach malte Richard Wagner. Er malte Semper, der das Festspielhaus bauen sollte. Und er folgte den Tagesereignissen überhaupt mit der Aufmerksamkeit des rührigen Journalisten, dem nichts Aktuelles entgeht. Zeit des vatikanischen Konzils, Unfehlbarkeitsdogma, Altkatholizismus. Lenbach malt also Döllinger, malt den Bischof Stroßmayer, hat das Glück, im altkatholischen Lager Gladstone kennen zu lernen. Eine reiche Ernte, ein vielverheißender Anfang.

1871 wirft er seinen Anker in Wien aus. Schwind, der Münchener Wiener, hatte ihm Empfehlungen an Baron Tedesco und Frau v. Wertheimstein gegeben. So stand er

auch hier in einem Zentrum der Gesellschaft. Und da er sein Atelier in demselben Hause bezog, in dem Hans Makart, den er von München aus kannte, seine Werkstatt hatte, war der Weg zu ihm nicht leicht zu verfehlen. Graf und Gräfin Andrassy, Marco Minghetti, damals italienischer Gesandter, nebst Gemahlin, Graf Wilczek, Fürstin Obrenovic, Gräfin Clam-Gallas und Frau v. Muchanow gehörten zu den ersten, die ihre Karten bei ihm abgaben. 1872 malte er in Pest den Kaiser. Die Weltausstellung 1873, auf der Feuerbach durchfiel, bedeutete einen Triumph für Lenbach. Als er 1875 mit Makart und Karl Leopold Müller die berühmte Orientreise machte, hatten die Namen der drei Wiener Künstler schon an den Pyramiden so guten Klang, daß ihnen der Khedive einen seiner Paläste als Wohnung anwies.

Unterdessen hatte Lenbach auch das norddeutsche Gelände rekognosziert. Er konnte feststellen, daß zwar der Bayer eine unüberwindliche Abneigung gegen den Berliner, dieser aber eine schwärmerische Neigung für die Schlierseer hat. Oberbayrisch reden, ein wenig den wilden Mann spielen — das bringt in die akzentlose Steifheit eines norddeutschen Salons einen so angenehmen Schauer, namentlich wenn der „Wilde" eine Berühmtheit ist. Obendrein gab es auch an der Spree eine Wagnergemeinde. Die Gräfin Schleinitz, spätere Gräfin Wolkenstein, spielte in Berlin gesellschaftlich eine Rolle wie die Gräfin Usedom in München. Lenbach, in diesen Kreisen aufgenommen, war lanciert. Der erste, der ihm zugeführt wurde, war Moltke. Dann machte die kronprinzliche Familie die Entdeckung, daß es außer Angeli noch einen anderen hoffähigen Porträtisten gebe. Und 1878 war das große Jahr. Lenbach hatte schon in Kissingen und Gastein wie ein

Spürhund den Kanzler umkreist — den unnahbaren Kanzler, der alle Künstler abwies. Jetzt sollte das Bildnis Bismarcks für die Nationalgalerie gemalt werden. Bismarck katte zugesagt, dem Künstler zu sitzen. Und Lenbach erhielt den Auftrag. Mehr noch; er brachte es fertig, Bismarck persönlich zu imponieren. Auf das Erstlingsbild, das Weihnachten 1878 in Friedrichsruh entstand, folgten alle jene anderen, die, für Privatsammlungen, Rathäuser, Museen bestimmt, Bismarck in Zivil und Uniform, mit oder ohne Hut, stehend und sitzend darstellten. Daß er imstande war, den Riesen zu bändigen, daß er ein Freund des Bismarckschen Hauses wurde — das bezeugt mehr als alles andere die faszinierende Gewalt, die von dem merkwürdigen Manne ausging.

Somit war Wien und Berlin erledigt. Es galt eine andere Großstadt, eine Stadt mit internationalem Fremdenverkehr zu finden. Lenbach ging also im Herbst 1882 nach Rom. Im Palazzo Borghese, wo er einst als Zögling die himmliche und irdische Liebe kopierte, bezog er eine fürstliche Wohnung. Der alte Liszt war da. Marco Minghetti, von Wien abberufen, war Premierminister. So war auch in Rom gleich der Boden geebnet. Die schönsten Frauen — eine erschoß sich ihm zu Ehren — lagen dem germanischen Zauberer zu Füßen. In leichten Kohlenzeichnungen hielt er die klassischen Linien ihrer Profile fest. Nachdem er die Duse gemalt hatte, die am Teatro Nazionale ihre ersten Triumphe feierte, zeichnete er die Königin Margherita. Ja, er machte das Unmögliche möglich: sprengte mit Hilfe des Kardinals Hohenlohe die Pforten des Vatikans. Bismarck, der Kulturkämpfer, und Leo XIII., sein Gegner, sind im Oeuvre Lenbachs vereinigt.

Und nun der Abschluß. Muhamed braucht nicht mehr zum Berg zu gehen. Er läßt die Leute herankommen. Neben den Propyläen in München baut er sich 1886 sein Haus, jenen italienischen Palazzo, wo er inmitten seiner Kostbarkeiten, inmitten von Gobelins, Renaissancetruhen und Waffen, alten Büsten, Bildern und maurischen Geweben wie ein altvenezianischer Patrizier dahinlebt. Erst die blonde Gräfin Moltke, dann die schwarze liebe Lolo v. Hornstein werden die Begleiterinnen seines Lebens. Zwei Töchterchen — die blonde Marion und die schwarze Erica — entsprießen den beiden Ehen, und er wird nicht müde, sie bald im Kostüm der kleinen Strozzi, bald als Prinzessinnen des van Dyck zu malen. Als Bismarck 1892 nach Herberts Hochzeit von Wien über München kommt, nimmt er in Lenbachs Palazzo Wohnung. Und vor diesem Palazzo halten täglich lange Reihen von Karossen. Denn jeder vornehme Fremde, der München passiert, muß die Lenbachsche Werkstatt kennen. Sich von ihm malen zu lassen, ist Noblesse oblige. Lenbach malt nicht nur die Reichen, die er malen muß. Ununterbrochen arbeitet er an der Vervollständigung seiner Galerie berühmter Zeitgenossen weiter. Zählen wir nur die bekanntesten auf, die ihm im Laufe der Jahre saßen, so sind von Potentaten zu nennen: Kaiser Wilhelm I., Ludwig I. und Ludwig II. von Bayern, König Albert von Sachsen, der Großherzog Friedrich von Baden, Herzog Georg von Meiningen, Ferdinand von Bulgarien, Prinzregent Luitpold, Prinz Ludwig von Bayern mit Familie und auch Wilhelm II.; von Staatsmännern — außer den genannten: der belgische Ministerpräsident Frère-Orban, Botschafter Radowitz, der bayrische Finanzminister Riedel, Johannes Miquel und der Reichskanzler Hohenlohe; von Gelehrten:

Mommsen, Virchow und Pettenkofer; von Musikern: Bülow, Johann Strauß und Kapellmeister Levi; von Schriftstellern: Paul Heyse, Richard Voß, Hermann Almers, Georg Hirth; von Künstlerinnen: Lilian Sanderson, Marcella Sembrich und die Saharet.

Alles, was Fortuna einem Künstler gewähren kann, hat sie freigebig über Lenbach gehäuft. Die Universität Halle machte ihn 1892 zum Ehrendoktor, die Münchener Künstlergenossenschaft 1897 zum Präsidenten, und wenn er abends in der „Allotria" erschien, verstummten die anderen und Lenbach redete. In allen Ausstellungen gab es für ihn einen Ehrensaal, in dem er seine Bilder neben Werken von Tizian und Rembrandt in einer Zauberatmosphäre von persischen Teppichen, alten Gobelins und Renaissancemöbeln vorführte. Ja, sein Einfluß reichte weit über das künstlerische Gebiet hinaus. Überall, wo er hinkam, regierte er. Geistsprühend, eine Herrschernatur, von einer köstlichen Rücksichtslosigkeit sondergleichen, war er der Diktator von München, der in allen, nicht nur den artistischen Fragen entschied. Und die Ehren, die man ihm nicht freiwillig zugestand, sprach er sich selbst zu. Es ist noch erinnerlich, mit welch göttlicher Unbefangenheit er die deutsche Abteilung der Pariser Centennale zu einer Kollektivausstellung Lenbachscher Werke machte. Auch die Natur, schien es, hatte ihm ewige Gesundheit beschert. Bevor der Schlaganfall kam, war Lenbach mit seinen 66 Jahren noch der immergrünende Jüngling. Von allen deutschen Künstlern der Gegenwart ist er — trotz Menzel und Boecklin — wohl der einzige, der es zu internationalem Ruhme brachte.

Solchen Glückskindern, die unter dem Händeklatschen der Menge ihren Weg gehen, pflegt die Nachwelt das Allzu-

viel von Ehren wieder abzunehmen, womit sie die Mitwelt bedachte. Und Lenbach hat selbst dafür gesorgt, daß eine solche Richtigstellung notwendig ist. Denn er hat in seinen letzten Jahren viel Unbegreifliches ausgestellt. Er war ein fürsorglicher Familienvater. Er wollte Geld verdienen. So gab er mit vollem Bewußtsein auch ganz wertlose Dinge aus der Hand, in denen er mit kalter Routine nur auswendig gelernte Schnörkel wiederholte. Doch man braucht gar nicht an diese Werke zu denken, die er im Frohndienst malte. Selbst die berühmten Bilder seiner guten Zeit genießen nicht mehr die Bewunderung, die ihnen einst zuteil ward.

Die Frauenbildnisse möchte man gern sämtlich aus seinem Oeuvre streichen. Gewiß, einige ältere Damen hat er im Sinne Rembrandts sehr fein gemalt. Doch ein Maler schöner Frauen ist er nie gewesen. Die Impressionisten haben uns verwöhnt. Sie haben uns empfänglich gemacht für den aparten Reiz einer Geste, für die Nonchalance einer Pose, für die Delikatesse eines Lächelns, für den Zauber eines Blickes. Lenbach verzeichnet nur in kalligraphischer Eleganz die Linien eines Profils. Für die Sinnlichkeit einer Hand wie für den Duft des Haares und das Froufrou der Toilette fehlt ihm jeder Sinn. Und die Farbe, die böse Farbe! Boecklin sagte einmal, bei Bildnissen junger Frauen müsse schon die Farbe den Eindruck des Frühlings geben. Lenbachs Damenbildnisse aber — statt duftig und frisch zu sein — wirken schmutzig und ölig. Er sah die moderne Frau durch ein trübes, braungelbes Glas, das die alten Meister — die nachgedunkelten, mit Firnis überschmierten — zwischen ihn und seine Modelle hielten.

Als Maler von Kopien nach Meistern des sechzehnten Jahrhunderts hatte er sich gebildet. Und Schüler dieser

Klassiker ist er zeitlebens geblieben. Man braucht nicht nur an jene Werke zu denken, in denen er schöne Frauen als Lavinia, sein Töchterchen als Alfonsina Strozzi oder Paul Heyse und Franz Seitz als altvenezianische Nobili darstellte. Auch wenn das Kostüm modern ist, brachte er nach seinem eigenen Geständnis stets „den Eindruck der Natur mit den alten Meistern in Verbindung“. Bald steht van Dyck hinter ihm, bald Reynolds oder Gainsborough, bald und am häufigsten Tizian, Tintoretto oder Rembrandt. Sie setzen ihm das Modell. Sie mischen ihm die Farben. Den Ahasver der Kunst, den jahrhundertealten, Person gewordenen Geist der Galerien hat ihn Helferich einmal genannt. Und niemand ist ungestraft schon bei Lebzeiten ein „alter Meister“. Lenbach hat, indem er an vorhandene klassische Werke anknüpfte, zwar erreicht, daß ihm das Schicksal aller Neuerer, vom Publikum nicht verstanden zu werden, erspart blieb. Aber er hat, obwohl er seltsamerweise die „Gesellschaft für rationelles Malverfahren“ begründete, durch seine künstliche Altmeisterei bewirkt, daß seine Bilder in der Zeit, wo er wirklich ein alter Meister sein könnte, nur noch geborstene Ruinen sein werden. Er hat zweitens den Charakter unserer Zeit gefälscht, indem er moderne Menschen zu Renaissancemenschen machte. Und er hat drittens durch sein epigonenhaftes Imitieren gezeigt, daß er im Grunde doch mehr das Talent des Bilderrestaurators als des Malers hatte.

Ist so das „Gute“ an Lenbachs Werken, ihre altmeisterliche Galerieschönheit, nicht neu, so ist das Neue das, was ihn von den Alten unterscheidet, nicht gut. Manche Kritiker suchten mit den Mängeln von Lenbachs Kunst durch den Hinweis sich abzufinden, daß er im technischen

Teile unselbständig, doch in der geistigen Auffassung ein Riese sei. Läßt sich das sagen? War er wirklich der évocateur d'âmes, als den man früher ihn feierte? War ihm ein Menschenkopf wirklich „Spiegel der Seele"? Nein, man darf sich nicht täuschen. Lenbach war ein Schüler Pilotys. Damals liebte man die deklamatorische Geste und den pathetischen Blick. Die vielen Columbusse, wie sie jeder Historienmaler erzeugte, verführten dazu, allen Leuten Augen zu geben, wie sie ein Mensch nur macht, wenn er zufällig Amerika entdeckt. Des „falschen Anstands prunkende Gebärden" hat nun Lenbach zwar wohlweislich vermieden. Demonstrierende Gesten und genial um die Schultern geworfene Mäntel kommen nur selten bei ihm vor. Das berühmte Auge seiner Menschen verrät die Pilotyschule. Auf einer Ausstellung in Dresden hingen einmal Bildnisse Lenbachs neben solchen der alten Meister. Da merkte man, wie diskret doch die Alten waren, wie sie bei jedem neuen Porträt ein neues psychisches Problem sich stellten. Lenbach hat sich selbst einmal gemalt, in altvenezianischer Kavalierstracht, wie er durch die berühmte, von Reynolds entlehnte Hornbrille uns mit so unheimlich stechendem Auge anstarrt, als wolle er einen Toro hypnotisieren oder als könne er alles lesen, was in der Tiefe unserer Seele sich birgt. So sah ich ihn einmal, wie er auf einem Ball eine junge Dame fixierte. Diese wußte unglücklicherweise nicht, daß der Strahl eines Künstlerauges sie traf. So wendete sie sich gleichmütig ab mit der Bemerkung: Fad. Und sieht man mehrere Lenbachs nebeneinander, so kann man sich des gleichen Eindrucks nicht erwehren. Man fühlt, wieviel Manier doch in diesen Bildnissen steckt, ein wie äußerliches Schema er für die Interpretation großer Männer sich zurechtmachte;

fühlt, daß sie alle ganz die nämliche Seele haben, daß das Auge aller das gleiche ist. Gewiß, den „springenden Punkt“ findet er stets heraus. Doch es ist eine vulgäre, allzu handgreifliche, überaus billige Charakteristik. Paul Heyse ist natürlich der ätherische Idealist. Mommsen, der tiefbohrende Forscher, muß sich mit den Augen in uns einbohren. Nansen blickt, als ob er den Nordpol entdecke. Johann Strauß starrt wie die heilige Cäcilia mit weitgeöffneter Pupille vor sich hin, als hörte er ein himmlisches Konzert musizieren. Der entlassene Bismarck muß Melancholiker sein. Der Finanzminister Miquel muß ausschauen, als könne er durch unsere Beinkleider hindurch direkt in das Innere unserer Börse blicken. Nur durch einen Theaterkniff, durch plump aufdringliches Unterstreichen erzielte Lenbach die „psychische Wirkung“ seiner Bilder.

Ist nun aber eine solche Beurteilung, die einer Verurteilung gleicht, von historischem Standpunkt aus haltbar? Haben wir das Recht, jeden Künstler gleich sub specie aeternitatis zu betrachten? Ist er nicht im Gegenteil abzuleiten aus seiner Zeit? Und wird Lenbach, neben den Alten ein Sperling, nicht zum mächtigen Adler, wenn man ihn mit denen, die rings um ihn arbeiteten, vergleicht? Hat er, obwohl er für die Gesamtkunstgeschichte nichts Neues bedeutete, nicht doch die Kunst seiner Zeit um ganz riesige Errungenschaften bereichert?

Große deutsche Porträtisten hat es unmittelbar vor Lenbach überhaupt nicht gegeben. Wohl lebte in München der Hofmaler Josef Stieler. Doch nennt man seinen Namen, so steigt eine fürchterliche Zeit schwächlicher idealistischer Unkunst in der Erinnerung auf. Man denkt an die Schönheitsgalerie der Münchener Residenz: an all jene Puppen-

gesichter hübscher junger Mädchen, die sich im einzelnen nur durch die Haartracht und durch die Farbe ihrer Kleider unterscheiden; auch an die charakterlosen, akademischen schönen Männer, die er aus Goethe, Beethoven und Schelling machte. Ein Schüler Josef Stielers war Franz Winterhalter. Man kennt die zahme, glatte Höflichkeit seines Stils. Und für den badischen Hofmaler Albert Graefle, bei dem Lenbach, bevor er zu Piloty ging, eine Zeitlang lernte, gilt erst recht das, was Bayersdorfer von der Kunst jener Jahre sagt: „Das Streben vieler moderner Maler zielt darauf ab, der künstlerischen Wirkung eines Öldruckes möglichst nahe zu kommen."

Damit ist gesagt, was für gewaltige Verdienste Lenbach als Techniker sich um die Kunst erwarb. Er hat sich in der letzten Zeit gegen die moderne Entwicklung gestemmt. Wie ein Cherub mit flammendem Schwerte stellte er sich vor die Pforten des Glaspalastes, jedem Verdächtigen den Eintritt wehrend. Mit allen Mitteln bekämpfte er das junge Geschlecht, das „in pietätlosem Dünkel den großen Vorfahren nichts danken, die Kunst von vorn anfangen, gegen die Götter sich auflehnen wollte". Aber hat er nicht selbst die Tür in unser Neuland geöffnet? Hat er nicht die Brücke geschlagen, über die die Kunst gehen mußte, um selbständig, um modern zu werden? Alle deutschen Maler der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren Literaten, für die nicht Farbe und Form, nur der Gedanke, das Anekdotische Wert hatte. Wollte man zur Kunst kommen, so mußte erst das Sehvermögen an den alten Meistern sich stärken. Der Kursus altmeisterlichen Malenlernens war durchzumachen. Leibl, Diez, Löfftz, Harburger, Fritz August Kaulbach erwarben um diese Auferweckung des schönen altmeister-

lichen Kolorismus sich Verdienste, und in Lenbach, dem größten Kenner der Farbe, den Deutschland bis dahin sah, fanden die Bestrebungen ihren krönenden Abschluß. „Gerade die gedankenvollsten alten Maler waren am unermüdlichsten in dem Bestreben, das Technische zu vervollkommnen.“ So hat er in einer seiner Reden gesagt. Und indem er seine Lebensaufgabe darin sah, technisch und ästhetisch in alle Geheimnisse der Alten einzudringen, alle ihre Kunstgriffe sich zu eigen zu machen, trug er mehr als irgendeiner dazu bei, daß die moderne Malerei endlich ihr Maturitätsexamen bestehen, daß auf das historische Empfinden das selbständige Natursehen folgen konnte.

Aber nicht nur seine Verdienste um die technische Vervollkommnung der Malerei treten, wenn man seiner Vorgänger sich erinnert, in helles Licht. Es imponiert nicht weniger die Größe der Gesinnung. Durch die Porträtmaler leben die Menschen fort. Was wäre Philipp IV. ohne Velasquez, Karl I. ohne van Dyck? Und erinnert man sich der glatten Friseurköpfe Stielers, der flauen Fürstenbildnisse Graefles und Winterhalters, da muß man es als eine Gunst der Götter preisen, daß gerade Lenbach ausersehen war, der Maler des Zeitalters Wilhelms I. zu werden. Auch er hatte seinen Trick. Er „parfümierte mit Bedeutung“. Doch er ward nie liebedienerisch, nie kriechend und schmeichlerisch. Obwohl er Fürsten malte, hat er sich niemals zum Fürstenknecht erniedrigt, sich nie mit höfischem Bückling vor Thronen verbeugt, sondern auch die Fürsten unter das Gesetz seiner Kunst gezwungen. Wie er Moltke nötigte, die Perücke abzusetzen, wagte er, den alten Kaiser in der ganzen Müdigkeit seiner neunzig Jahre zu malen. Und die Bilder des Kanzlers? Ist diese Bismarckgalerie, die, volle

zwanzig Jahre umfassend, alle Veränderungen in der Architektur des gewaltigen Schädels verzeichnet, nicht ein psychologisches Traktat von unvergänglichem Wert! Hat er in einigen seiner Paraphrasen sich nicht zu tragischer Größe erhoben? Bismarck selbst sagte, als er 1895 mit Lenbach durch die Münchener Ausstellung ging: „Es freut mich, durch Ihren Pinsel mich so verewigt zu sehen, wie ich der Nachwelt gern erhalten bleiben möchte." Man stelle sich nur vor, was der deutschen Kunst fehlen würde, wenn wir Lenbachs Werke nicht hätten; was der Welt fehlen würde, wenn Bismarck nur fortlebte in der pygmäenhaften Gestalt, die ihm Allers und Anton v. Werner gaben — dann weiß man dem Schicksal Dank, daß es in die Nähe des großen Kanzlers auch einen so geistvollen Künstler, einen so großen Menschen stellte.

Und damit ist betont, worin die eigentliche Bedeutung des Meisters liegt. Es wäre falsch, bei einer Charakteristik Hans Makarts von seinen Bildern allein zu sprechen. Denn Makart war ein Faktor im Kulturleben Wiens, drückte einer ganzen Epoche den Stempel seines Wesens auf. Ganz ebenso ist es mit Lenbach. Auch er gab Anregungen, die weit über das rein malerische Gebiet hinausgingen. Man hat es ihm oft verdacht, daß er in Ausstellungen prunkvolle Interieurs für seine eigenen Bilder schuf, während die der anderen als nüchterne Verkaufsobjekte an den Wänden hingen. Und selbstverständlich konnte er als Schüler der Alten auch nur altmeisterliches Kunstgewerbe als Dekoration verwenden. Doch in dieser Sorgfalt, die er dem Zusammenklang von Bild und Umgebung widmete, lag eben der Hinweis auf ein wichtiges Prinzip. Er als erster hat verkündet, daß es keine Künste geben darf, nur Kunst, daß

das Einzelobjekt einem geistvollen Zusammenspiel sich einordnen muß; daß überhaupt außerhalb des Lebens Kunst nicht bestehen könne, sondern daß das Leben selbst zur Kunst zu gestalten sei.

Das Beispiel für diese Lehren gab er selbst. Mit vollen Händen warf er das Geld hinaus, um seinen Traum von Schönheit zu verwirklichen. Er malte nicht nur Bilder im Stile Tizians, sondern er lebte Renaissance. „Wir Deutsche fürchten Gott, sonst nichts in der Welt." Dieses Wort Bismarcks gilt auch von Lenbach. Der Maurergeselle von einst hat nicht nur als Maler alle Geschmeidigkeit gehaßt. Rücksichtslos, von knorrig plebejischem Stolz, keine Autorität als die des Genius anerkennend, behandelte er Fürsten und Minister, als wären sie seine Sklaven. Als für die Schätze des bayrischen Nationalmuseums ein Kasten im Stil der Beamtenarchitektur erbaut werden sollte, genügte Lenbachs Drohung, daß er München verlassen würde, um den Bau zu verhindern. Das neue Künstlerhaus kam nur durch ihn zustande. Alles vermochte er durchzusetzen. In allen Fragen diktierte er seinen Willen. Es gab Momente, wo nicht der Prinzregent Luitpold, sondern Lenbach der Herrscher von München war. Und dieser Glanz seiner Persönlichkeit zwang auch die Künstler, die sich ästhetisch von ihm trennten, in seinen Bann. Den Namen Lenbach aussprechen, hieß eine Standarte aufhissen: die Fahne freien, unabhängigen, stolzen Künstlertums. Er hat in unserem bürgerlichen Jahrhundert noch einmal gezeigt, was ein Künstler sein kann. Sein Leben war wie ein Nachklang aus jener großen Zeit, als Karl V. dem Tizian den Pinsel aufhob.

ADOLF MENZEL

ERSTE FASSUNG

In Deutschland vollzog sich die moderne realistische Bewegung ähnlich wie in Frankreich, nur daß sie um zwei Jahrzehnte hinter ihrer französischen Urheberin dreinging. Den Umschwung, den dort die Februarrevolution von 1848 gebracht, hatte hier erst der Krieg von 1870 im Gefolge. Durch ihn erhielt die Historienmalerei den Todesstoß. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Versailler Spiegelsaal das Deutsche Reich entstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, sich über seine politische Misere durch Vorführung betrübender Tatsachen aus früheren Zeiten trösten zu lassen. Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht, ein Geschlecht der Tat und der Arbeit gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr gelaunt war, durch fossile Unglücksfälle sich erschüttern zu lassen und auf die versunkene Welt früherer Jahrhunderte staunend zu blicken.

In Berlin war es Adolf Menzel, der die entscheidenden Vorpostengefechte lieferte. Es ist etwas Fabelhaftes, die Pionierarbeit dieses großen kleinen Mannes, der seit sechzig Jahren alle Phasen unserer Kunst in typischer Vollendung verkörpert: der größte und, wenn man will, einzige Historienmaler der vergangenen Epoche, der einzige, der eine ältere Periode so intim kannte, daß er sie malen durfte, war

auch der Führer der großen Bewegung, die in den siebziger Jahren auf die Schilderung unseres eigenen Lebens ging. Sein erstes Auftreten fiel noch in die Zeit, als der stolze Titan Cornelius den Himmel zu stürmen suchte. Der kleine Menzel war damals kein Titan, er nimmt sich in jener Generation wie an die Erde gebunden aus; aber er gehörte der Rasse der Zyklopen an, war ein gewaltiger, über Riesenkräfte verfügender Baumeister, und der ungeschlachte, hämmernde, Steine fügende Zyklop reichte zuletzt mit seinem wohlgefügten Gebäude ebenso hoch, wie jene Romantiker auf ihren gefährlichen Ikarusflügeln sich erhoben. Nachdem er erst der Zeichner, dann der Maler Friedrichs des Großen gewesen, gab er nach dem Bilde der Schlacht bei Hochkirch die Historie auf, seine Begabung war zu modern, zu sehr auf das Konkrete gerichtet, als daß die konstruktive Arbeit aus einem Milieu, das nicht sein eigenes war, ihn auf die Dauer hätte ausfüllen können. Bis zu seinem vierzigsten Jahre hatte er die ruhmvolle Vergangenheit seines Vaterlandes verherrlicht. Als mit Friedrich Wilhelm IV. Tode die große entscheidende Wendung in der Politik des preußischen Staates eintrat, die der Stagnation des geschichtlichen Lebens in Preußen und Deutschland ein Ende machte und eine neue glänzende Periode für Friedrichs Reich und Erben heraufführte, wurde der Maler Friedrich des Großen der Maler des neuen Reiches. Nachdem er schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Sachlichkeit auf den Thron der Kunst erhoben anstelle des verschwommenen Ideals und der Phrase — ging er wieder einen Schritt in der unmittelbar scharfen Beobachtung weiter und malte jetzt, was er selbst um sich sah: das strömende, zuckende Leben.

Die Krönung in Königsberg ist das große triumphierende Titelbild dieser neuen Abteilung seines Werkes. Die Lichteffekte, die roten Töne der Uniformen, die schillernden weißen Seidenroben, das Wogen der Masse, die spielende Leichtigkeit, womit alle in ihrer Individualität erfaßt sind, die Fürsten, die Minister, die Gesandten, die Gelehrten, das ganz Momentane in der Bewegung der Gestalten, die vollständig ungezwungene, doch raffiniert malerische Anordnung, das macht aus diesem Werke nicht ein Zeremonienbild im herkömmlichen Sinn, sondern ein malerisches Kunstwerk von gleich intimer wie feierlicher Wirkung. In dem Bilde „Abreise König Wilhelms zur Armee", der Schilderung des erregten Momentes am Nachmittag des 31. Juli 1870, als der König die Linden entlang zum Bahnhof fuhr, kam diese Richtung, die er mit dem Krönungsbild eingeschlagen, zum Abschluß. Alles wogt, bewegt sich, spricht, atmet, ist durchglüht von dem nervösen Leben, das in diesem Augenblick patriotischer Bewegung alle durchzuckte. Des Malers Weg führte weiter.

Ganz Menzel wurde er erst, als er die arbeitende Menschheit entdeckte. 1867, im Weltausstellungsjahr, kam er nach Paris und lernte Meissonier und Stevens kennen. Meissonier namentlich, dessen Porträt er auch malte, ward ihm eng befreundet, und es war seltsam, die beiden später in Ausstellungen zusammen zu sehen: den kleinen Menzel mit seiner Riesenglatze, den kleinen Meissonier mit seinem Riesenbart, einen Zyklopen und einen Gnomen, zwei Könige im Reiche Liliput, von denen der eine kein Wort deutsch, der andere nicht französisch sprach, und die doch nur einen Blick, ein Achselzucken, eine Handbewegung brauchten, um sich ganz zu verstehen. Auch mit Courbet, der

gerade die berühmte Separatausstellung veranstaltete, kam er im Café Lamartine in Gesellschaft von Heilbuth, Meyerheim, Knaus u. a. häufig zusammen. Hier in Paris entstanden seine ersten Bilder aus dem modernen Volksleben, und war er als Historienmaler schon ein Häuptling gewesen in jenen Gefechten gegen das Theatralische, so wurde er durch diese Werke nun auch ein Bahnbrecher. Überall schuf er den nachstürmenden Genossen Luft und freie Bewegung. Er malte und zeichnete im Laufe der Jahre alles, was aus irgendeinem Grunde ihn künstlerisch anregte, und keine dieser Arbeiten war ein verlorenes Werk. Das Universalgenie unter den Wirklichkeitsmalern, vereinigte er alles, wovon je ein Stück die andern guten Talente getrennt besitzen: das schärfste Auge für jedes Detail der Form, die eindringendste Kennzeichnung des Seelischen und zuweilen ein flimmerndes Spiel des Kolorits, wie es keiner seiner deutschen Vorgänger besaß.

Sehr gereizt haben ihn — darin klingt noch ein Stück Rokoko aus — stets die katholischen Kirchen und das Volk, das sich darin bewegte. Die lustigen Zopfkirchen im prangenden Jesuitenstil, die in München und Tirol so unversehrt erhalten, genossen seine besondere Vorliebe. Er badete sich wollüstig in den tausend Details von Skulpturen, Rahmen, Orgeln, Balustraden, geschnitzten Kanzeln, auf die durch bunte Fenster ein abgedämpftes müdes Tageslicht fällt. In der Dämmerung verwandelte sich das Ganze in einen Wald von Ornamenten, die wie Bäume im Walde ihre Äste ausstreckten. Gebrechliche Leute, Frauen, die den Kopf betend in den Händen bergen, Gelähmte auf Krücken knien und bewegen sich inmitten der üppigen Vegetation von Stein, Holz und funkelndem Gold, von Engelsköpfen,

Schutzheiligen, Blumengirlanden, Konsolen und Weihwasserbecken. Gewundene Marmorsäulen, Kirchenfahnen, Lampen und Lüster steigen in wirr kapriziösen Umrissen geistreich pikant zur Kuppel empor, wo Heiligenbilder und gemalte Wolkenhimmel, vom aufsteigenden Qualm des Weihrauchs geschwärzt, mutwillig phantastisch herabblicken.

Nach den Kirchen die Salons. Es entstanden seine Bilder aus der modernen Gesellschaft: die Damen und Kavaliere des Hofes auf dem Balkon des Ballsaales, die Geheimratsunterhaltung im Salon, das wunderbare Ballsouper, auf dem sich eine Welt schöner Schultern, glänzender Uniformen, rauschender Seidenschleppen zwischen Spiegeln, Lüstern, Kolonnaden und vergoldeten Rahmen bewegt. Ein lebensprühendes, von flimmerndem Licht übergossenes Bild war die Ballpause von 1870. Die Musik schweigt einen Augenblick. Aus der Tür des hellerleuchteten Tanzsaales strömt die Gesellschaft in das benachbarte Zimmer, wo das Buffet hergerichtet ist und Gruppen plaudernder Kavaliere und Damen schon die Stühle und Sofas besetzten. 1879 folgte der berühmte ,,Cercle": Kaiser Wilhelm im roten Galarock der Gardes du Corps plaudert mit einer Dame, von einem Meer von Köpfen, Uniformen und nackten, sich verbeugenden Schultern umwogt. Mußte in früheren Schilderungen der Art stets eine genrehafte Episode über das unzureichende künstlerische Interesse hinweghelfen, so ist in Menzels Bildern die malerische Situation als Ganzes erfaßt. Sie haben den Wert eines Buches, verschönern nicht und lügen nicht und werden der Zukunft eine Enzyklopädie von Typen des 19. Jahrhunderts überliefern.

Aus dem Salon hinaus auf die Straße, aus den exklusiven aristokratischen Zirkeln mitten hinein ins bunte Volks-

gewühl. Menzel war viele Jahre hindurch ständiger Gast in den kleinen Badeorten der österreichischen und bayerischen Alpen. Die Menge beim Konzert, im Garten des Restaurants, auf der Promenade, beim Feldgottesdienst, das waren Dinge für seinen Pinsel. Da rieselt das Licht durch die Blätter der Bäume; Frauen, Kinder und vornehme Herren lauschen der Musik oder des Predigers Worten. Der kommt, der verläßt seinen Platz. Alles lebt und bewegt sich. Große Baumriesen strecken schützend ihre Arme darüber. Außerordentlich war die Prozession in Gastein — in der Mitte der Priester, der das Allerheiligste trägt, dann die Chorknaben in ihren roten Roben, vorn die Badegäste und Touristen, die zum Schauspiel herbeigeeilt, im Hintergrund das ragende Gebirge. Das Volksgetümmel ist ein Triumph für Menzel. In Kissingen malte er die Brunnenpromenade, in Paris die Sonntagslust im Tuileriengarten, das Straßenleben der Boulevards, die berühmte Tiergartenszene mit dem großen Elefanten und der lebensprühenden Gruppe von Zuaven und Damen, in Verona die Piazza d'Erbe mit dem wimmelnden Volk, das sich kreischend zwischen den Buden drängt. Viele nach ihm haben solche Szenen geschildert, doch wenige ihren Gestalten dieses zuckende Leben zu wahren, sie so wie Menzel als Teile eines großen, vielköpfigen wogenden Ganzen zu geben gewußt.

Sehr amüsiert haben ihn immer die Reisenden: Männer, die gähnend oder schlafend, den Hut über die Augen gedrückt, die Beine übereinander geschlagen, in der Ecke des Kupees sitzen; Frauen, die zum Fenster hinausschauen oder ihre Barschaft zählen. Damit wechseln jene einförmigen, in ihrer Einfachheit so stimmungsvollen Landschaften aus dem Weichbild der großen Stadt, arme, verwahrloste

Gegenden mit Maschinen und arbeitenden Menschen. Kinder baden in einem schmutzigen Bach, an dessen Rand kleine verkrüppelte Weiden stehen; Nachen gleiten über einen Fluß, Matrosen springen von einer Barke zur andern, Packträger bringen Säcke oder Fässer ans Land, schwere, herkulische Lastgäule ziehen große Wagen mit Biertonnen über staubige Landwege. Oder es erhebt sich das Gerüst eines Hauses. Sechs Maurer arbeiten daran, und sie arbeiten ernst. Ein Stück Grün ragt über das Gerüst herüber, weiter entfernt ziehen lange Häuserreihen hin, Wasserleitungs- und Gaswerke, die den Riesenkrater von Berlin speisen, und Taglöhner fahren in Schubkarren Steine. Zum erstenmal sang ein deutscher Maler das Hohelied der Arbeit.

Er ging von der Straße in die Werkstätten und malte in qualmigen Fabrikräumen die wilde Poesie der tobenden Maschinen. Sein Eisenwalzwerk von 1876, das kühne, machtvolle Bild, ist das Hauptwerk der Gruppe. Der niedrige Arbeitsraum der großen Eisenschienenschmiederei von Königshütte in Oberschlesien ist voll Dampf und Hitze. Mit rotglühenden Gesichtern stehen die muskulösen, fleischigen Männergestalten, in geschwollenen Händen die Stangen haltend, am Feuer. Ihre mächtigen Bewegungen erinnern an Daumier. Auf den nackten Oberkörpern spielt das Licht in weißen, blauen, dunkelroten Reflexen, an den bekleideten Unterkörpern schimmert es rötlich, violett und grünlich überall, wo die Falten sich brechen; der aufgewirbelte Rauch ist weißlich rot, und die Holzpfeiler, die das Dach tragen, sind dunkel überglüht. Hitze, Schweiß, Bewegung, feuriger Glanz überall. Staub und Schmutz, sich waschende, starkknochige, von hartem Schaffen durchschütterte Eisenarbeiter, ein Durcheinander von Treib-

riemen und Maschinenteilen, keine hübsche Anekdote, sondern sachliche Nüchternheit, keine Erzählung, sondern Malerei — das war die große entscheidende Tat dieses Bildes. Courbets Steinklopfer von 1851, Madox Browns Work von 1852 und Menzels Schmiede sind die Standardwerke in der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Innerhalb der deutschen Kunst bildete Menzel eine Enklave für sich, einen Felsen im Meer. Für Frankreich bedeutete er in den sechziger Jahren die deutsche Kunst überhaupt. Frankreich hypnotisierte ihn, und nach dieser Anerkennung erlebte er das Schicksal, selbst in der Heimat gefeiert zu werden, bevor er das Greisenalter erreichte. Ihm gestattete man seinen Realismus zu einer Zeit, als sonst realistische Bestrebungen noch durchweg als ästhetische Verirrungen galten. Daraus erklärt sich die seltsame Tatsache, daß Menzels sechzigjähriges Schaffen fast ohne Einfluß auf die Weiterentwicklung der deutschen Malerei blieb: sie wäre kaum anders heute, wenn er nicht gelebt hätte. Solange er Vorbild hätte sein können, durfte ihm keiner folgen. Und als später die gesamte deutsche Kunst in naturalistische Bahnen lenkte, waren die Verschiedenheiten zwischen ihm und den Jungen zahlreicher als die Berührungspunkte, so daß er nicht mehr vorbildlich wirken konnte und nur als achtunggebietende Größe, wie ein vorsündflutlicher Heros hereinragte in die neue Zeit.

ADOLF MENZEL

ZWEITE FASSUNG

Also hat er seinen neunzigsten Geburtstag doch nicht erleben können. Und noch vor wenigen Wochen war er so beneidenswert rüstig. Fast jeden Abend zwischen elf und zwölf konnte man dem alten Menzel auf der Friedrichstraße begegnen. Bei der frostigen Kälte trug er meist einen dünnen hellbraunen Sommerüberzieher; von einem Restaurant ging er in das andere, um die ganze Speisekarte herunterzuessen. Eine unverwüstliche Gesundheit, eine unerschöpfliche Lebenskraft schien dem merkwürdigen Mann beschieden. Nun hat der hellbraune Sommerüberzieher doch seinen Tod verschuldet. Eine Erkältung, die er auf seinen nächtlichen Wanderungen sich zuzog, hat ihn verhindert, das Alter Tizians zu erreichen.

Ich muß gestehen, daß ich für Menzels Kunst mich nie sehr erwärmen konnte. Es liegt vielleicht daran, daß ihm selbst jede Wärme, jede Herzlichkeit fehlte. Menzel war das Genie des Fleißes. Durch seine scharfen Brillengläser fixierte er vivisezierend das Leben und brachte alles, was er bemerkte, mit peinlichster Genauigkeit zu Papier. Wenn er vom Impressionismus einmal sagte, das wäre die Malerei der Faulheit, so hat er damit indirekt das Wesen seiner eigenen Kunst erklärt. Denn zu der Vorstellung, daß höhere Kunst dazu gehöre, mit wenigem suggestiv zu wirken, als durch massenhafte Details zu blenden, konnte

er sich niemals erheben. Die Expression par l'ensemble, das große Ziel der modernen Kunst, ward von ihm niemals erstrebt. Er empfand ein fast stumpfsinniges Vergnügen, wenn es ihm gelungen war, die Einzelheiten eines Ohrläppchens mit möglichster Korrektheit zu verzeichnen, und mit der nämlichen stumpfsinnigen Freude betrachteten die Leute seine Bilder. Es war von jeher so, daß das Publikum mehr das Kunststück als das Kunstwerk schätzte, daß es den Wert eines Bildes nur nach der Mühe bemaß, die es seinem Hersteller gekostet. Aus diesem Grunde wurde schon im siebzehnten Jahrhundert Gerard Dou weit mehr bewundert als Frans Hals und Terborch; aus diesem Grunde ward im Frankreich unserer Zeit der akkurate Meissonier höher als Manet und Degas gestellt. Und aus dem nämlichen Grunde wurden auch die Zeichnungen Menzels von den deutschen Sammlern so hoch bewertet. Er gab ihnen Gelegenheit, den Kunstkenner zu spielen, sie konnten die Lupe aus der Tasche nehmen, um mit dem Vergrößerungsglas nach Dingen zu suchen, die das bloße Auge nicht sieht. So war er Anlaß, daß abermals Fleiß und Genie verwechselt, daß die Kunst abermals im handwerklichen Fertigmachen, in der frappanten Wiedergabe des Indifferenten gesehen wurde. Das zweifelhafte Kompliment, das Charles Blanc an Ingres gerichtet hat: „Cher maître, vous avez deviné la photographie trente ans avant qu'il y eut des photographes“, könnte mit weit größerem Rechte Menzel gemacht werden. Wie die lebendige Camera obscura, wie ein Mensch gewordener photographischer Apparat schritt das kleine Männchen durchs Leben.

Freilich, alle diese Erwägungen können an der Tatsache nichts ändern, daß das Schaffen Menzels doch sehr viel

bedeutet. Es ist etwas Wundersames, auf dieses Leben zurückzuschauen, zu verfolgen, mit welch starrköpfiger Charakterfestigkeit Menzel von Jugend auf seinen Weg ging. Das erste Auftreten des Meisters reicht bekanntlich in die Jahre zurück, als das Ziel der Malerei in der Illustration weltgeschichtlicher Ereignisse gesehen ward. Boecklin hat diese Geschichtsbilder Menzels einmal mit den Worten gekennzeichnet: „Das ist ein großer Gelehrter.“ Und damit ist tatsächlich angegeben, welche Sonderstellung Menzel schon damals unter den Malern seiner Epoche einnahm. Um Geschichte malen zu können, muß man sie kennen. Einer genauen Kenntnis der Vergangenehit aber kann nicht derjenige sich rühmen, der oberflächlich in der Universalhistorie Bescheid weiß; nur das Wissen desjenigen ist stichhaltig, der als Spezialist in eine bestimmte Epoche sich vertieft. Ein solcher Spezialist von ganz profunden Kenntnissen war Menzel. Statt wie Piloty und die anderen dilettantisch in der französischen, englischen, belgischen Geschichte herumzutappen, beschränkte er sich auf die Geschichte seines Vaterlandes, die Geschichte Preußens. Statt in die Breite ging er in die Tiefe, so wie ein Gelehrter sich in sein Forschungsgebiet einbohrt. Schon 1837 in den „Lithographien zur brandenburgisch-preußischen Geschichte“ sondierte er das Gelände. Dann kam jener Auftrag, der ihn seinem eigentlichen Spezialgebiet zuführte. Für Franz Kuglers „Leben Friedrichs des Großen“ sollte er die Zeichnungen liefern. Um sie zu schaffen, arbeitete er sich in das Zeitalter des alten Fritz so ein wie Mommsen in die römische Geschichte. Alle alten Porträts kopierte er; alle Uniformknöpfe. Säbelkoppeln und Satteltaschen aus der Epoche seines Helden suchte er im Zeughaus zusammen.

Und gestützt auf dieses archivalische Material, das er wie kein zweiter beherrschte, vermochte er seinen Blättern eine geschichtliche Exaktheit zu verleihen, die nur in Meissoniers Bildern aus der Epoche Napoleons I. ihresgleichen hat. Hierauf ein weiterer Schritt. Nachdem er durch jahrzehntelange Tätigkeit in die Epoche sich eingelebt, ward er aus dem Zeichner der Maler des alten Fritz. Es entstanden um die Mitte des Jahrhunderts die zwei Gemälde der Berliner Nationalgalerie „Das Konzert" und „Die Tafelrunde in Sanssouci", über die sich die Grazie des Rokoko, der Esprit des Aufklärungszeitalters so bestrickend breitet. Auch alle übrigen Bilder des Zyklus verblüffen durch die souveräne Sicherheit, mit der er die Vergangenheit auferweckte. Sein „Friedrich der Große auf Reisen", „Die Schlacht bei Hochkirch" und „Friedrichs Zusammenkunft mit Josef II. in Neiße" sind Schöpfungen eines Mannes, dem nach emsigstem Studium die Vergangenheit lebendig geworden war wie die eigene Gegenwart.

Denn darüber darf man sich nicht täuschen: zwischen Menzels geschichtlichen Bildern und seinen modernen, zwischen dem „Flötenkonzert" und der „Schmiede", besteht kein Unterschied. Als Hofhistoriograph des alten Fritz hat er zwar den Exzellenztitel erhalten. Wilhelm II. in seiner Freude an historischem Mummenschanz glaubte den Achtzigjährigen zu ehren, als er am Geburtstag des Meisters lange Kerle vom ersten Garderegiment in die Uniform des friderizianischen Zeitalters steckte, vor denen der kleine Menzel dann in komischer Grandezza den Hut zog. Aber ist er wirklich aus patriotischen Erwägungen der Apelles des alten Fritz gewesen? Nun, man braucht nur sein Porträt zu betrachten: Dieses Auge, das so erbarmungs-

los sich in die Dinge einbohrt, diese Lippen, die die eines Mannes sind, der mit zusammengebissenen Zähnen arbeitet, der nicht ruht und nicht rastet, bis er es fertiggebracht, das Widerstrebendste spielend zu meistern. Nur realistischer Instinkt hatte ihn seinem Darstellungsgebiet zugeführt. Denn jeder ist eben ein Kind seiner Zeit. In einer Epoche, als noch nicht die Gegenwart, nur die Vergangenheit kunstfähig war, hielt es auch Menzel für nötig, Vergangenes darzustellen. Aber ein Gebiet wählte er sich aus, das er wie ein Stück Wirklichkeit abmalen konnte. Denn alle Stiefel, Röcke, Stöcke des alten Fritz werden im Hohenzollernmuseum verwahrt, Tausende von Bildnissen, auch Chodowieckis Kupferstiche gibt es. So malte Menzel nur Dinge, die er greifbar vor Augen hatte. Das historische Thema war ein Zugeständnis, das er dem Zeitgeist machte; in Wahrheit reizten ihn nur die Knöpfe und Säbel, die Lüster und Orden, die, obwohl alt, doch noch so wie ehedem funkelten. Und so war es weiter ganz selbstverständlich, daß er in dem Augenblick, wo unter Courbets Einfluß das moderne Zeitgemälde das Historienbild ablöste, auch seinerseits in die Gegenwart vorwärts schritt. Statt auf die Vergangenheit, in der er notgedrungen geweilt hatte, richtete er den photographischen Apparat, den er im Kopfe trug, nun direkt aufs Leben.

Ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack hat er auch in diesen späteren Werken gemacht. Denn es waren ja die Jahre der Genremalerei. Nur Bilder mit literarischer Pointe konnten auf das Interesse des Publikums rechnen. Über rein literarische Fähigkeiten, wie sie damals geschätzt wurden, hat Menzel nicht verfügt. Humoresken und Melodramen zu erfinden, ging gegen den Strich seines Talents.

Aber wenn er nicht imstande war, den ganzen Inhalt seiner Bilder einem novellistischen Gedanken unterzuordnen, so ging er doch insofern den Wünschen des Publikums entgegen, als er sich Mühe gab, kleine Einzelwitze addierend zusammenzusetzen. Das ist der prinzipielle Gegensatz, der Menzel von den Modernen trennt. Die Größe von Millet und Degas liegt in der erstaunlichen Sicherheit, mit der sie, von allem Indifferenten absehend, das Wesentliche, das Entscheidende des Motivs vor Augen stellen. Ein Extrakt aus der Wirklichkeit wird in denkbar größter Kondensierung gegeben. Menzel kondensierte nicht, sondern er schob zusammen. Gerade seine berühmten Bilder, die „Piazza d'Erbe", „Die Ballpause" und „Die Schmiede", sind im Grunde nur Sammelsurien kleiner Einzelbeobachtungen. Wie von den Leuten jeder sein eigenes Gesicht macht, schillert jedes Ding in seinen eigenen bunten Farben, ohne irgendwie einem Gesamtton sich einzuordnen. Er leimte Fragmente aneinander, statt ein Stück geschauter Wirklichkeit im ganzen erfassen zu wollen. Das erklärt die merkwürdige, auf den ersten Blick so bizarre Tatsache, daß die ganze Lebensarbeit des Meisters ohne jede Fortsetzung abschließt. Er war für die Jüngeren ein Phänomen, eine unheimliche Malmaschine, die man wegen ihrer Leistungsfähigkeit pflichtschuldigst anstaunte. Aber einen Nachfolger konnte er, weil die Ziele auseinandergingen, nicht finden. Doch gingen sie immer auseinander?

Gibt es von dem merkwürdigen Mann nicht auch Werke, in denen alles antizipiert ist, was wir heute anstreben? Ich denke an jene Bilder, die er achtlos beiseite stellte und die erst im letzten Jahrzehnt, fast gegen den Willen des Meisters, den Weg aus seiner Werkstatt in die Öffent-

lichkeit fanden. Hier ist er kein Anekdotensammler, nein, Ausschnitte aus dem Leben sind ganz modern gesehen, ganz modern gemalt. Da hat er etwa die Ecke eines Zimmers wiedergegeben: weiches Licht, das durch einen Vorhang hereinflutet und auf dem Boden, dem Schrank, dem Tisch spielt. Oder ein Bauplatz ist dargestellt. Ein Gerüst starrt in die Höhe, Arbeiter, nur als Flecke hingesetzt, karren in Schubkarren Steine. Oder eine Landschaft ist gemalt, wie man sie sieht, wenn man, in der Hochbahn fahrend, aus dem Wagenfenster herausblickt. Baumwipfel, über Hausdächer emporragend, sind ohne jedes Streben nach akademischer Abrundung mit einer Kühnheit hingesetzt, wie sie unter den älteren Meistern höchstens Constable hatte. Es waren 1837 im Hotel de Rome in Berlin einige Bilder des englischen Landschafters ausgestellt. Menzel war der einzige, der die Anregungen aufnahm, die dieser Große gegeben hatte. Die Poesie des Alltäglichen als erster Deutscher entdeckt zu haben, wird der ewige Ruhm Adolf Menzels bleiben. Dann manche seiner Zeichnungen! Gewiß, in den meisten Fällen hat er durch pedantisches Ausfeilen ihnen viel von ihrem Reiz genommen. Aber wenn der Augenblick ihm so mühselige Arbeit nicht gestattet, wenn er aufhören mußte, weil das Modell nicht länger stillhielt, sind seine Bilder oft so fein, daß man an die besten Arbeiten der Japaner denkt. Menzel hat bekanntlich seit seiner Jugend den Bleistift nicht aus der Hand gelegt. Wo er ging, saß und stand, auf der Straße, im Eisenbahnwagen, auf dem Subskriptionsball hat ihn das Skizzenbuch begleitet. In diesen Notizblättern hat er die Quintessenz, das Nonplusultra seiner Kunst gegeben. Die Schärfe, mit der er die Dinge sieht, ist ebenso groß wie die augenblickliche

Sicherheit, mit der seine Hand jedem Blitzen des Auges folgt.

Kein geringerer als Leonardo da Vinci hat die Malerei mit einer Spiegelplatte verglichen. Sie habe nichts anderes zu tun, als die Schönheit der Welt möglichst genau zu spiegeln. Nun, in diesem Sinne hat Adolf Menzel die Kunst begriffen. Darin liegt seine Einseitigkeit und zugleich seine Größe. Phantastik, Traumseligkeit, metaphysische Sehnsucht, nichts lag ihm ferner. Doch die rein nachahmende, rein produzierende Seite der Kunst brachte er zu denkbar höchster Vollendung. In dieser Klarheit, mit der er sich niemals über die Grenzen seines Talents täuschte, kann er auch späteren Geschlechtern ein mahnendes Vorbild sein. Boecklin und Menzel — sie bedeuten die Herrscher zweier Welten. Die Kunst des Baseler Meisters war ein geistiges Fliegenkönnen, der Flug von der Wirklichkeit in eine andere Welt. Tausende nach Boecklin, die weniger Kraft haben, werden den nämlichen Flug versuchen, nur um die alte Geschichte vom Ikarus am eigenen Leibe zu erfahren. Menzel mag stets daran erinnern, daß auch derjenige groß sein kann, der ohne transzendentale Ambitionen aus der Welt der Wirklichkeit seine Kräfte saugt. Man kennt Max Klingers Radierung, auf der zwei Riesenhände einen Felsblock zur Erde herniedersenken. Das Blatt will sagen: Es ist der Kunst nicht vergönnt, lange in Sonnennähe zu weilen. Ist sie zu hoch gestiegen, hat sie den Boden verloren, da muß stets ein Menzel kommen, der sie auf die Erde zurückführt.

WILHELM LEIBL

Mit Wilhelm Leibl haben wir den größten Meister der Malkunst begraben, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert hervorbrachte. Als er auftrat, herrschten noch Historie und Genre. Die Zeit des Bildungsphilisteriums und der Lesekränzchen schätzte die Kunst nur als Dienerin des Schrifttums. Hauslehrer oder Witzbold mußte der Maler sein. Leibl, der ersten einer, machte das Erdreich wieder urbar für eine rein malerische Malerei, setzte der Kunst, die als Dienstmädchen bei der Literatur verdingt war, wieder das königliche Diadem aufs Haupt.

Courbet in Frankreich war ihm vorausgegangen. Es hingen 1869 im Münchener Glaspalast alle Hauptwerke des Meisters von Ornans: die Hirschjagd, die Rehe am Waldbach, die Heuernte und die Steinklopfer. Und mit den Bildern war Coubet selbst nach München gekommen. Wie ein Urweltswanderer sah er aus, wenn er in weitem Anzug aus grauem Lodenstoff, die leinene Mütze auf dem Kopf, den Brule-gueule im Munde, zwei wollene Pferdedecken mit Lederriemen um den breiten Körper befestigt, derbe, nägelbeschlagene Bergschuhe an den Füßen, durch die Straßen Münchens daherschritt. Abends kneipte er mit den Malern im „Deutschen Haus". Achselzucken, Fußstampfen und breite Armbewegungen machten auch denen, die kein Französisch verstanden, den Inhalt seiner Bier-

reden deutlich. Der Eindruck seiner Werke wie seiner Persönlichkeit war ungeheuer. Den einen war er ein Rhyparograph, ein Apostel der Häßlichkeit. Die anderen sahen in ihm den Schutzgeist der Malerei, einen wiedererstandenen großen alten Meister, der endlich zeigte, was Malen heißt. Fast zu Raufereien kam es in der „Allotria“. Leibl, der Herkules, streifte sich die Hemdärmel auf, bereit, jeden an die Tür zu setzen, der seinen Abgott nicht anerkannte. Und er folgte Courbet nach Paris. Daß das Porträt der dicken Französin, das er 1870 dort malte, dessen Beifall fand, hat er noch später gern als größten Triumph seines Lebens erzählt.

Doch obwohl man ihm damals den Spitznamen „Courbet“ gab und er selbst die Bekanntschaft mit Courbet als das entscheidende Ereignis seines Lebens bezeichnete — ein deus ex machina kann doch nicht das Schicksal einer Persönlichkeit bestimmen. Lange bevor Courbet auftauchte, hatte Leibl in ähnlichem Sinne gemalt. Seine Bilder der Sechzigerjahre — das Porträt eines Schauspielers, der seine Rolle rezitiert, das Porträt eines Blinden, eine Atelierszene und das Porträt der Frau Gedon — sind die besten „morceaux“, die damals ein Münchener lieferte: von tiefem, schönem Ton und breitem, energischem Strich. Und bald, nachdem er Courbet verlassen hatte, schlug er andere Bahnen ein. Aus dem Breitmaler wurde der Mikroskopiker, der mit der Andacht mittelalterlicher Künstler sich in die Natur versenkte.

Leibl war der Sohn des kölnischen Domorganisten. Die Werke Meister Wilhelms und Stephan Lochners sah er als Knabe um sich. Schon diese Jugendeindrücke scheinen seine Zukunft bestimmt zu haben. Nur eine Zeitlang fragte er die Großen des 17. Jahrhunderts um Rat, malte er

tonig, wuchtig und schwer. Später siedelte er über in seine wahre Heimat: die altgermanische Welt des Quattrocento. Ein zünftiger Malermeister von einst schien mit ihm zu neuem Leben erwacht, einer jener Einsiedler, die fern vom Treiben des Tages zum Lobe Gottes ihre Bilder malten. Im bayrischen Gebirge, erst in Berbling, dann in Schondorf, dann in Aibling, vergrub er sich. Am Tage saß er bei der Arbeit. Nachmittag sah man ihn in rauher Lodenjoppe, die kurze Pfeife im Mund, die Flinte im Arm, das Revier durchstreifen. Abends erwachte zuweilen der alte Herkules. Breitschulterig, stiernackig, ein urwüchsiger, burschikoser Hüne, raufte er in der Dorfkneipe mit den Bauern — nicht bösartig, nur um seine Muskelkraft frisch zu halten. Sein Freund Sperl, als gute Wirtschafterin, besorgte den Haushalt. Und wie er selbst aus dem Stadtmenschen ein Bauer geworden war, ist in seinen Bildern echt, wahr und unverfälscht das Leben der Bauern geschildert. Nur Salontiroler hatte man vorher gekannt. Kostümierte Modelle mußten lebende Bilder zu den Dorfnovellen Berthold Auerbachs stellen. In Leibls Werken lebt der Bauer in seiner ganzen Rustizität: in seiner Verschmitztheit, seinem Wagemut, seinem Stumpfsinn. Er gab ihm das Recht der eigenen Existenz, hat — wie Millet in Frankreich — aus Witzfiguren Wesen von Fleisch und Blut, knochig-herbe Individualitäten gemacht.

Dort der Michelangelo, hier der Jan van Eyck der Bauern. Denn von dem Monumentalstil, der feierlichen Getragenheit Millets hat er nichts. „Als ikh kan". Diese Worte des alten Vlaamen wären auch auf Leibls Werke zutreffend. Mit peinlichster Geduld setzt er in Farben um, was sein scharfer Jägerblick sieht. Mag es eine Tisch-

platte oder ein Strohstuhl sein, der hagere Kopf eines Wildschützen oder eine derbknochige Bäuerin — sein Ziel ist, mit der Genauigkeit der Spiegelplatte die Natur zu reflektieren. Ja, er sucht nach Dingen, die möglichst reich sind an minutiösem Detail. Runzlige alte Gesichter und sehnige Knie, gemusterte Kleider und geblümte Halstücher, haarige Lodenjoppen und schwere Nagelschuhe, Zeitungen, Spinnrocken, Filigranschmuck und Besen — das sind die Elemente von Leibls Bildern. Wie Jan van Eyck bringt er gern spiegelnde Gegenstände an: Schnapsgläser, Wasserflaschen und silberne Knöpfe. Wie dieser läßt er durch das Fenster noch hinaus, auf eine Wiese, auf ein Ackerfeld blicken. Dem Kleinen räumt er gleiche Wichtigkeit wie dem Großen ein, möchte jeder Blume, jedem Blatt, jedem Strohhalm das Geheimnis ihres Daseins abfragen. Man denkt an die „Naturfrömmigkeit“ der alten Meister, denkt an die Tage des Franziskanerordens, als die Natur, bisher verflucht, ein „vom Finger Gottes geschriebenes Buch“ geworden war.

Daß einer so peinlichen Genauigkeit stets Trockenheit anhaftet, ist selbstverständlich. Den Pulsschlag des Lebens zu fixieren gelang ihm nicht. Nicht nur die Menschen seiner Bildnisse haben die versteinerte Pose des Gemaltwerdens. Auch seine größeren Bilder sind Stillleben mit Menschenstaffage. Er schiebt Bildnisfiguren zusammen, malt jeden einzelnen in der starren Ruhe, in der er festgenagelt Modell saß. Das Muster eines Kleides und einer Schürze, die Schwielen einer Hand und die Stoppeln eines Bartes sind ihm wichtiger als das zuckende Leben. In diesem Sinne ist er der Gegenpol des Impressionismus, und man versteht, daß auf Leibls Malerei jene

andere folgen mußte, für die nicht die Wiedergabe des Einzelobjektes, sondern Licht und Luft und bewegendes Leben, die „expression par l'ensemble“, im Vordergrund stand. Doch solche Richtungen wechseln. Die große Persönlichkeit bleibt. Leibl ging seinen Weg mit jener schroffen Entschiedenheit, wie nur die Großen sie haben. Nie sah er auf den Beifall der Menge, hat nie dem Modegeschmack, nie dem Moloch des Kunsthandels gedient. Dieser hohe künstlerische Ernst soll uns heilig sein. Keiner hat mit so ehrlichem, andächtig frommem Auge in die Natur geblickt. Keiner hat mehr dazu beigetragen, der vergessenen Kunst des Malenkönnens einen Boden in Deutschland zu bereiten. Und wenn seine gesunden, kernig-kraftvollen Werke nichts von dem ästhetischen Hautgout, der kapriziösen Überfeinerung haben, die der Gourmetgeschmack von heute bevorzugt, so reden sie dafür eine Sprache, die alle Zeiten, auch die entferntesten noch, verstehen werden.

FRITZ VON UHDE

Als Uhde seine ersten biblischen Bilder ausstellte, erregte er einen Sturm der Entrüstung. Man war an Plockhorst gewöhnt. Also fand man es schon empörend, daß Uhde nicht auch einen Aufguß Raffaelschen Tees servierte. Man war historisch gebildet. Also fand man es lächerlich, daß er Christus unter moderne Menschen setzte. Andere replizierten darauf: sämtliche alten Meister haben die Geschehnisse der Bibel in ihre eigene Zeit verlegt. In Gozzolis und Ghirlandajos, in Eycks und Memlings Werken lebt das 15. Jahrhundert mit seinen Menschen und Moden, seinen Sitten und Gebräuchen fort. Dürer hat das Leben der Maria wie ein Frauenleben aus dem Nürnberg seiner Tage erzählt. Uhde tut nichts anderes, als was die Großen der Vergangenheit, noch Murillo und Rembrandt taten. Selbst die Bibelmalerei des italienischen Cinquecento war nur scheinbar Idealismus. Die gravitätischen Heiligen Raffaels und Tizians sind Verwandte der würdevollen, ernst repräsentierenden Menschen, die wir aus den Bildnissen der nämlichen Meister kennen. Und da die „klassische" Kunst also auch im Leben wurzelte, war es falsch, wenn spätere Akademiker in ihr die ewig gültigen Rezepte zur Anfertigung biblischer Bilder zu finden glaubten. Was in der Originalausgabe echt war, wurde in solchen Nachahmungen zu totem, geistlosem Schema. Besonders

nordische Maler müssen lügen, wenn sie um die Pose Raffaels sich bemühen. Denn der nordische Mensch kennt den dramatischen Schwung der Geste nicht, in den sich beim Südländer seelisches Leben umsetzt. Wir bleiben äußerlich still, während es in uns rumort und zuckt. Statt Uhde zu tadeln, weil er die edlen Gesten Plockhorsts nicht hat, muß man ihn im Gegenteil loben, weil er zarte seelische Dinge ohne jedes Hilfsmittel einer konventionellen, dem Arsenal alter Kunst entlehnten Gebärdensprache ausdrückt. Er hat der religiösen Malerei neues Lebensblut zugeführt, indem er von allem Kostümschwindel, aller falschen Noblesse absehend wieder wie Rembrandt das Hauptgewicht auf den psychischen Stimmungsgehalt der Themen legte.

So argumentierte man damals. Heute ist die Entrüstung verstummt. Daß Uhdes biblische Bilder die feinsten Paraphrasen sind, die das Evangelium in unseren Tagen noch fand, geben die meisten zu. Doch den anderen Satz, er habe die religiöse Malerei neu belebt, kann man nicht unterschreiben. Man sieht in seinen Bibelbildern eher Paradigmen jener Unklarheit, die überhaupt durch die künstlerischen Bestrebungen des letztvergangenen Jahrhunderts ging.

Denn darüber besteht kaum ein Zweifel: die eigentliche religiöse Kunst ist schon seit dem 17. Jahrhundert tot. Das 18., revolutionär auf allen Gebieten des Geisteslebens, ist der Anfang der neuen Zeit auch insofern gewesen, als es die alte Bibelmalerei resolut zu den Akten legte. Tiepolo, der letzte große Kirchenmaler, ließ das, woran Jahrhunderte geglaubt hatten, in einem Feuerwerk von Esprit verpuffen. Watteau und Boucher, Goya und Fragonard haben an alles andere eher als an die Bibel gedacht. Und wenn das 19. Jahr-

hundert die Verpflichtung fühlte, auf die alten Themen zurückzugreifen, so entsprach das nur der retrospektiven Gesinnung einer Zeit, die sich erst mit der Vergangenheit auseinandersetzen mußte, bevor sie endgültig zum Bewußtsein ihrer selbst gelangte.

Die Geschichte der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts ist also eine große Leidensgeschichte, ein Todeskampf, eine Kette mißglückter Versuche gewesen. Erst kamen die Nazarener. Overbeck, Schnorr und Cornelius suchten im Anschluß an die primitiven Italiener eine neudeutsch-religiöse Kunst zu gründen. Doch wie matt ist alles, wie limonadenhaft abgestanden! Der Beweis, daß aus den Elementen einer toten Weltanschauung Neues sich nicht formen läßt, konnte nicht schlagender als durch diese Bilder erbracht werden. Später machte dann die Bibelmalerei in automatischer Reflexbewegung alle jeweils herrschenden Moden mit. Die Welt war seit den vierziger Jahren in das Zeichen des Verkehrs getreten. Es gab Eisenbahnen und Dampfschiffe. Die Genre- und Landschaftsmaler hatten aus den neuen Reisemöglichkeiten Nutzen gezogen, indem sie zu Globetrottern wurden und über die Sehenswürdigkeiten fremder Länder berichteten. Eine solche Anregung, ihren Bildern ethnographisches Interesse zu verleihen, ließen auch die Bibelmaler sich nicht entgehen. Der Engländer Holman Hunt und der Franzose Horace Vernet fuhren nach Palästina und kleideten die Bibel neu ein, indem sie echte Orientalen inmitten orientalischer Szenerien als Maria und Josef vorführten.

Weiter folgte, parallel mit der Historienmalerei, das biblische Prunkstück. Auf den religiösen Bildern Munkacsys paradieren dieselben schön kostümierten Modelle, die auf

Pilotys Historien die Statistenrollen der Weltgeschichte spielen. Gabriel Max versuchte diese Galavorstellungen durch pikante spiritistische Zugaben zu beleben. In einer Zeit, als der Hypnotismus ein beliebtes Gesellschaftsspiel war, machte er Christus zu einem blassen Magnetiseur, der durch Fixieren und Handauflegen seine legendarischen Wunder verrichtet. Als geschichtliche Sittenbilder bezeichnete man die Werke, die sich in der Wiedergabe des Hausrates, der Möbel und Kleider der alten Zeiten ergingen. Ein Ableger dieser Butzenscheibenkunst war die religiöse Malerei Eduard von Gebhardts, der die biblischen Geschehnisse im Reformationszeitalter, in den Tagen Dürers und Cranachs spielen ließ.

Unterdessen war das moderne Zeitgemälde auf die historische Ära gefolgt. Statt Helden der Weltgeschichte auszugraben, wollte man die Gegenwart malen. Menzel, der als erster die Wendung machte, hat auch zuerst ein biblisches Thema in diesem Sinne behandelt, und sachlich wie er war, glaubte er korrekt zu verfahren, indem er jüdische Modelle verwendete. Auf seiner Lithographie von 1851, die den 12jährigen Jesus im Tempel darstellt, hält ein gescheiter Judenjunge älteren jüdischen Herren aus Berlin SO. einen klugen Vortrag. 1879 auf der Münchener Ausstellung entsetzten Bilder von Max Liebermann und Ernst Zimmermann durch die gleiche semitische Note.

Durch diese Werke — Liebermanns Bild hat nicht mehr die ursprüngliche Fassung — war eines klar erwiesen: der moderne abendländische Jude kann, wie die Verhältnisse einmal liegen, nicht als Akteur der biblischen Geschehnisse verwendet werden, ohne daß die Bilder einen Stich ins komisch Travestierende bekommen. An diesem Punkte

setzt also die Bibelmalerei Uhdes ein. Bastien-Lepage hatte in dem nämlichen Jahre, als Liebermann seinen 12jährigen Jesus ausstellte, die Jungfrau von Orleans gemalt, wie sie als blasses Bauernmädchen garnwindend in ihrem Garten sitzt und plötzlich aufsteht, weil sie die Stimmen der Schutzheiligen Frankreichs hört. Die gleiche bäuerliche Note glaubte Uhde, vom Jüdischen ins Arische überlenkend, seinen Bibelbildern geben zu können. Oberbayrische Landleute hören die Bergpredigt, wohnen der Verkündigung bei oder wandern als Maria und Josef abends nach Dachau. Oberbayrische Bauernkinder geben schüchtern einem fremden Herrn, dem Heiland, die Hand, der während des Religionsunterrichtes in ihre Schulstube tritt. Und man findet noch jetzt, daß diese Werke in allen den Dingen, die dem Leben, dem wirklichen Leben von heute entnommen werden konnten, sehr schön und stimmungsvoll sind. Allerliebst ist die täppische Zutraulichkeit der Kleinen in dem Bild „Christus als Kinderfreund“. Wundervoll sind in anderen Bildern die Interieurs und Landschaften, in denen die Geschehnisse spielen. In Fällen, wo der Nachdruck weniger auf das Landschaftliche und rein Genrehafte als auf das Transcendentale des Motivs gelegt ist, mußte selbst ein Bibelmaler vom Schlage Uhdes versagen. Denn echte Kunst kann nur im Leben wurzeln. Uhde bemühte sich, schlicht und natürlich zu schildern, wie die Wundergeschichten der Bibel auf einfache Menschen von heute wirken könnten. Doch wie würden Bauern unserer Zeit sich benehmen, wenn ihnen Christus predigte oder ein Engel erschiene? Wie würde Christus selbst sich benehmen, wenn er unter die Menschen von heute träte? Die alten Meister konnten für die Darstellung solcher Dinge gewisse Anhalts-

punkte im Leben finden. Noch im 17. Jahrhundert gab es Heilige mit den Allüren des Messias; noch im 17. Jahrhundert spielten Szenen, gar nicht unähnlich denen, die in der Bibel erzählt werden, auf den Straßen und in den Kirchen sich ab, wenn etwa ein Wunderdoktor einen Kranken heilte oder eine Reliquie zu bluten begann. Auch der moderne Künstler kann glaubhaft nur wiedergeben, was er im Leben sieht. Diese Erkenntnis war der Ausgangspunkt der großen Bewegung, die sich an das Auftreten der Impressionisten knüpfte. Vorher, in den Tagen des Historienbildes und der anekdotischen Genremalerei, hatte man kostümierten Modellen die Rollen einstudiert, die sie als Akteure eines geschichtlichen Dramas, eines Rührstückes oder einer Humoreske zu spielen hatten. Jetzt wollte man dem Leben, dem eigentlichen Leben all die Bewegungen und Ausdrucksnuancen absehen, die vorher Modellposen und Modellgrimassen gewesen waren. Menschen, wirkliche Menschen wollte man vor Augen stellen, die sich so unbefangen gaben, als hätten sie kaum geahnt, daß der Blick eines Malers auf ihnen ruhte. Dieses Programm zu befolgen, ist einem Bibelmaler nicht möglich.

Statt seine Eindrücke in der Wirklichkeit sammeln zu können, muß er gleich den Historienmalern Modelle so abrichten, daß ihre Gesten und Empfindungen das ausdrücken, was ein gegebener Text verlangt. Diese Regie ist auch in Uhdes Bibelbildern oft sehr bemerkbar. Wenn er gelegentlich einer Enquete, die über den Niedergang Münchens als Kunststadt veranstaltet wurde, von dem barocken Zug sprach, der in manche seiner Werke gekommen sei, so hätte er mit noch größerem Recht darauf hinweisen können, daß darin ein Stück von Piloty fortlebt. So sehr er von

deklamatorischem Pathos, vom „Lärm in Gefühlen“ sich fernhielt, ähneln seine Werke den Erzeugnissen der Historienmalerei doch insofern, als ihnen nicht selten ein gewisser Modellbeigeschmack, etwas künstlich Gestelltes anhaftet, was die eigentlich moderne Kunst prinzipiell zu vermeiden sucht.

Worin liegt seine Stärke? Welche seiner Werke werden voraussichtlich späteren Generationen als die feinsten erscheinen? Nun, ich glaube, es werden diejenigen sein, in denen er nichts anderes als ein Stück geschaute, im Leben geschaute Wirklichkeit gibt.

Mit solchen Bildern begann er. Die Näherinnen, der Leierkastenmann, die Trommler hatten seinen Namen schon bekanntgemacht, bevor er der Sänger des biblischen Epos wurde. Und solche schlichten, gar nicht für Ausstellungen berechneten Bilder ziehen sich durch sein ganzes Schaffen hindurch. Immer sieht man sie gern. Man fühlt sich kaum veranlaßt, dem Maler besondere Komplimente zu machen. Denn Uhde gehört nicht zu denen, die in der Lösung technischer Probleme das oberste Ziel der Kunst erblicken. Doch man fühlt sich angenehm berührt, hört gern einem Künstler zu, dem ein sattelfestes, nie versagendes Können doch nur Ausdrucksmittel eines sehr zarten, tiefen Empfindens ist. Darf man diese Art, das Handwerk zu beseelen, als deutsch bezeichnen? Man zaudert mit der Antwort. Denn man erinnert sich der Phrasen, die über das Deutschtum in der Kunst zur Genüge geprägt wurden.

Etwas von diesem herzerwärmenden, blauäugig-blonden Germanentum glaubt man auch in Uhdes Werken zu finden.

Das oft mißbrauchte Wort vom deutschen Gemüt ist hier keine Lüge. Inmitten einer Kunst, die immer mehr in kosmopolitische Bahnen einlenkt, steht Fritz von Uhde als ein Meister, den noch sehr viel Innerlichkeit mit der deutschen Volksseele verbindet.

MUNKACSY

Der Moment ist nicht günstig für eine unbefangene Würdigung Munkacsys. Denn noch stehen wir der Epoche zu nahe, deren Ziel die „Überwindung Munkacsys" war. Sein Name ist gleichbedeutend mit mißverstandenem altmeisterlichem Kolorismus, mit Sensationsmalerei und Phrase. „Der letzte Tag des zum Tode Verurteilten" — schon dieses Erstlingswerk enthielt das Programm seiner Kunst. „Die letzten Augenblicke Mozarts", „Milton, das verlorene Paradies diktierend" — man schreibt die Titel, und eine Zeit schlimmster Unkunst, der ganze Delaroche, der ganze Piloty tauchen in der Erinnerung auf. Selbst auf die schlichten Stoffe des Evangeliums übertrug er den Pilotyschen Prunkstil. „Christus vor Pilatus", „Ecce homo", „Die Kreuzigung" — alles ist Galavorstellung, Kostümschwindel, fromme Lüge . . . Spätere Zeiten werden weniger hart über Munkacsy urteilen, werden unterscheiden zwischen dem, was Schuld seines Zeitalters, und dem, was sein persönliches Verdienst war. Als er auftrat, liebte man eben den „Lärm in Gefühlen". Es war die Zeit, als Auerbach von Simson sagte, er „rede Talare"; als unsere Dichter — Schack, Hamerling, Geibel — nur mit schwungvoll drapiertem Mantel, inspiriert aufwärts blickend, sich verewigen ließen; als selbst die Landschafter die Natur nur an Punkten suchten, wo sie Theater spielte, sich künstlich hergerichtet

hatte zum Empfang der Touristen. Munkacsy ist in diesen Dingen der echte Sohn jener Jahre. Zu den Großen, die gegen den Strom schwammen, gehörte er nicht. Statt die Menge emporzuziehen, stieg er zu ihr herab. Doch sein Verdienst ist, daß er Spektakelstücke, wie die Zeit sie verlangte, mit echt künstlerischer Kraft gemalt hat. Er war ein Maître-peintre, ein geborenes Maleringenium, wie Rahl, Ribot, Roybet, Makart. Noch Uhde und Liebermann gingen aus seiner Schule hervor. Und wenn sie heute aus der „braunen Sauce“ heraus sind, wenn auf die Nachahmung der Alten selbständiges Natursehen folgte, war doch Munkacsy dafür das nötige Sprungbrett. Mit dem Schlusse des 18. Jahrhunderts war die alte große Kultur begraben. Das 19. Jahrhundert konnte zu einer Kunst nur kommen, indem es sich anlehnte an die alten Epochen. Erst wurden die Zeichner, dann die Koloristen imitiert. Erst farbenblind, entdeckte man im Museum die Geheimnisse edler Farbe. Und nachdem man die Natur in der Übersetzung der Alten studiert, ging man zum Studium der Editio princeps über . . . Zu diesen Künstlern, die der modernen Malerei verhalfen, ihre Meisterprüfung abzulegen, gehört Munkacsy. Als ein Großer aus einer armen Zeit wird er in den Handbüchern der Kunstgeschichte geführt werden.

MAX LIEBERMANN

Max Liebermann blickt auf ein Schaffen von 35 Jahren zurück. Es ist also lehrreich, an die deutschen Ausstellungen der siebziger Jahre zu denken. Was wurde damals gemalt? Vor was für Bildern blieben die Leute stehen? Nun, man malte Historie. Von Gustav Adolf und Wallenstein, von Tusnelda und Cromwell wurde auf Leinwandflächen größten Formates erzählt. Kleinere Bilder stellten Kardinäle und Landsknechte in irgendwelcher Episode vor Augen. Szenen aus dem Bauern- und Mönchsleben wurden zu Genrebildern melodramatischen oder humoristischen Inhalts verarbeitet, während die Landschaften von den Sehenswürdigkeiten fremder Länder berichteten. Kurz, die Malerei war literarisch. Vom Anekdotischen, stofflich Interessanten gingen die Künstler aus, und die Betrachter lasen den Inhalt der Bilder ab, wie man Geschichtsbücher, historische Romane, Reiseberichte oder Novellen liest.

Aber ein Bild ist kein Buch. Es will nichts und kann nichts, als durch farbige Klänge kultivierten Augen ein Fest bereiten. Und wo sind die Anregungen zu solchen Werken zu finden? Nun, in den Bildern, die das Leben selbst in unerschöpflicher Fülle ausbreitet. Der Künstler erlebt das, was er malt, mit dem Auge, und die Größe seines Künstlertums wird nicht durch die Rangklasse der Stoffe, die er darstellt, bestimmt, sondern durch die Feinfühligkeit, mit

der er ein Stück Natur in die Formen- und Farbensprache der Kunst übersetzt. Die ganze Geschichte der Malerei ist im Grunde eine Geschichte der Verfeinerung des menschlichen Sehvermögens, und an Stoffen aus dem Leben sind alle jene Eroberungen gemacht worden, deren Etappen man andeutet, wenn man die Namen Piero della Francesca, Leonardo, Velasquez nennt. Man tritt selbst Großen wie Boecklin und Feuerbach nicht zu nahe, wenn man betont, daß ihre, dem inneren Gesicht entsprungenen Werke an rein malerischen Qualitäten nicht jenes Letzte und Feinste bieten, was ein Künstlerauge in der Wirklichkeit sehen kann. Auch etwas anderes sollten diejenigen, die Naturausschnitten den höheren Inhalt absprechen, doch nicht vergessen. Kunst ist nichts Zufälliges, künstlich zu Machendes. Sie wächst organisch und logisch aus dem Boden ihrer Epoche heraus, ist der Form und Farbe gewordene Geist ihres Zeitalters. Einst konnte sich das, woran die Menschen glaubten, zu großen Symbolen verdichten. Sie sahen ihre Götter leibhaftig und körperlich über die Erde wandeln. Wir glauben an nichts, als an unser Recht, zu leben. Die Natur ist entgöttert. Der Versuch, noch Dinge malen zu wollen, die für die Meister von einst die Quelle ganz natürlicher Inspirationen waren, ist also heute Romantik, eine unklare Sehnsucht noch, mit dem Flitter von einst unsere entgötterte Welt zu schmücken. Am klarsten, am stolzesten spricht die moderne Weltanschauung in den Werken sich aus, die, alles Transzendentale meidend, mit der Tatsache rechnen, daß von dem, was früher die Kunst befruchtete, uns allein die Natur blieb, die unendliche schöne Welt, die Stoff zu immer neuen unvergänglichen Meisterwerken dem gibt, der in ihre Wunder mit dem Auge des Künstlers schaut.

Ein solcher Maler, der die Welt nahm, wie sie ist, den es niemals lockte, noch im 19. Jahrhundert Metaphysik zu treiben, sondern der breitbeinig sich auf die Erde stellte, aus ihr wie Antäus die Kraft saugte, war Courbet. Er fand, als er 1869 nach München gekommen war, in Wilhelm Leibl einen aus der nämlichen Rasse. Und Liebermann ging weiter auf dem Weg, an dessen Ausgangspunkt Courbet und Leibl stehen.

Die Frage, aus welchen weiteren Bestandteilen der Begriff Liebermann sich zusammensetzt, braucht nicht erörtert zu werden. Wir waren von jeher stark in solchen chemischen Analysen. So hat man von Munkacsy und Israels, von Menzel und Millet, von Manet und Degas, von den Japanern und van Gogh gesprochen, hat Liebermann den Commis voyageur der modernen deutschen Kunst genannt und namentlich mit Bedauern hervorgehoben, daß es fast immer Fremde gewesen seien, aus deren Werken er die Anregungen zu seinen eigenen Bildern schöpfte. Die Hoffnung auf eine bodenwüchsige, national deutsche Kunst sei durch diese Ausländerei zunichte gemacht. Wirklich? Der Kenner der Kunstgeschichte kann über derlei Phrasen nur lächeln. Die Antwort darauf, daß Liebermann ein Eklektiker sei, hat schon Goethe in den Worten gegeben: „Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte und daß eben dieses ihn groß macht.“ Ob einer ein Nachtreter oder ein Schöpfer wird, hängt lediglich von der Intensität ab, mit der er die Anregungen, die in der Bildungsatmosphäre seiner Epoche liegen, verarbeitet und zu Selbständigem umformt. Und die Ausländerei! Kennt die Kunst Landesgrenzen? Entstehen die Stile nicht daraus, daß jedes neue Zeitalter

neue Aufgaben stellt? Und ist das Nationale nicht oft eine Mode von gestern, die als Nationalgewand nur denen erscheint, die nicht wissen, daß sie ehedem Allerweltsmode war? Eines ist ja richtig. Wir Deutschen können uns nicht rühmen, immer als erste neuen Problemen die neue Fassung gegeben zu haben. Das taten in früheren Jahrhunderten die Italiener, im neunzehnten die Franzosen. Über die Gründe, weshalb wir in der Kunst immer die Empfangenden, nie die Gebenden waren, ließen dicke Bücher sich schreiben. Jedenfalls hatten aber die deutschen Maler der Dürerzeit ebenso gewichtigen Anlaß, nach Italien zu gehen, wie ihn später Menzel und Knaus, Spitzweg und Waldmüller hatten, sich nach Paris zu wenden. Und was dem einen recht ist, ist dem anderen billig. Statt Liebermann wegen des gleichen Vorgehens zu tadeln, das man bei den älteren lobt, sollte man froh sein, daß wir einen Meister in Deutschland haben, der, nachdem er sich mit dem Besten auseinandergesetzt, was in ganz Europa geschaffen wurde, Werke von europäischer Gültigkeit hervorbringt.

Viele von Liebermanns Bildern gehören zum schlechthin Besten, was im Deutschland unserer Tage gemalt wurde. Man erkennt jetzt, daß eine Kunst, der solange nachgesagt wurde, daß sie anarchistisch gegen die Alten sich empöre, in Wahrheit die Fortsetzung der besten alten Kunst ist, an dem Punkt einsetzt, wo die Arbeit der Alten abbrach. Und nicht nur darüber staunt man, daß ein Mann, der solange als Apostel der Häßlichkeit galt, schon heute wie ein Klassiker anmutet. Man ist auch erstaunt, verblüfft über den Reichtum und die Fülle dieses Schaffens. Liebermann hat es in den Jahren, als der Ruf nach neuer Phantasiekunst erscholl, ruhig mit angesehen, daß er eine Zeitlang

zum alten Eisen gelegt wurde. Er dachte auch nicht daran, denen zu folgen, die in dem Streben nach dekorativer Wirkung die Stilgesetze der Tafelmalerei mit denen der Zeichnung oder des Fresko vermengen und durch diese Verquickung Feinheiten preisgeben, die in den Tagen des Impressionismus mühsam errungen wurden. Selbst auf die Gefahr, daß seine Bilder von solchen totgeschlagen werden, die mit den Farben des Plakats auf Auge und Nerven lostrommeln, ist er noch immer der Ansicht, daß die Basis für alle Schönheit die Wahrheit sei. Auch Nebenqualitäten, wie Gemüt und Humor, die man in Deutschland so gern als Ersatz für mangelndes Künstlertum akzeptiert, gab er niemals in Zahlung. Noch heute wie einst deckt sich sein Kredo mit Dürers Wort: ,,Wahrlich, die Kunst steckt in der Natur. Nur wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Und seine Entwicklung war nur die, daß er von gewissen Sentimentalitäten à la Israels, von gewissen Fabulierkünsten à la Menzel immer mehr sich frei machte; daß er sein Denken immer mehr auf den einen Punkt konzentrierte, den Kunstgehalt jedes Motives ganz rein herauszuschälen, und daß er in ewigem Suchen immer neue Mittel sich dienstbar machte, um nach allen Seiten hin die Natur zu meistern. Mag er, wie jeder große Künstler, neben gelungenen Werken manchmal weniger gute schaffen, die Hauptsache ist die ungeheure Energie, die er an die Lösung neuer Aufgaben setzt. Gerade deshalb, weil es stets um Probleme rein künstlerischer Art sich handelt, sind Liebermanns Werke eine hohe Schule für den, der lernen will, die Kunst in ihrer reinsten Form zu begreifen. Gerade deshalb aber, weil die Natur ihm immer neue Fragen, immer neue Probleme vorlegt, blieb ihm auch erspart, der Wieder-

holer seiner selbst zu werden. Maler, die frühzeitig sich eine fertige Formensprache zum Ausdruck von Gedanken zurechtmachen, die sie aus der Tiefe des Gemüts, nicht aus dem Kosmos schöpfen, erschöpfen und wiederholen sich bald. Liebermanns Schaffen war ein ewiges Sicherneuern, so wie die Natur selbst mit jedem neuen Frühling neues Leben und neue Schönheit gebiert.

Selbstverständlich — es wäre töricht, das verschweigen zu wollen — haben glückliche Umstände ihm sein Schaffen erleichtert. Talent und guter Wille allein sind für einen Künstler nicht immer ausreichend, um durchzudringen und auf der Höhe zu bleiben. Wie manche, die gut begannen, streichen bald die Segel, da leidiger Broterwerb sie zum Kitschmalen zwingt. Wie manche verstummen früh, da sie rein künstlerisch nicht mehr die Spannkraft zum Produzieren haben. Liebermann hat mit derlei Mißhelligkeiten, die so viele lahmlegen, nie zu rechnen gehabt. Wie er als vielgereister Mann die besten Erzeugnisse der europäischen Kunst schon sah, als sie sonst in Deutschland wenig bekannt waren, haben seine Verhältnisse ihm erlaubt, auch später Künstler zu bleiben, ohne je ein Kompromiß mit der Menge schließen zu müssen. Gesundheit, das Kostbarste, was ein Schaffender braucht, war ihm gleichfalls beschieden. Und schließlich außer allem noch jene Ellbogenkraft, ohne die niemand der Welt sich aufdrängt. Unser Verhältnis zur Kunst war ja sehr platonisch. Wir lasen Bücher, wir wußten theoretisch genau, was die Kunst solle und müsse, aber wir betrachteten den Künstler nicht, wie das in gesunden Zeiten geschah, als Produzenten und Verkäufer sehr realer Werte, sondern sahen in ihm ein seltsam unpraktisches Wesen, das zu seinem Vergnügen Leinwand mit

Farbe bedeckt. Und die Künstler nahmen diese Tatsache als etwas Feststehendes, Unabänderliches hin. Sie kehrten der Gesellschaft, die sie ja doch nicht verstand, den Rücken, sie schimpften in der Kneipe, sie vergruben sich bei den Bauern und überließen es dem lieben Gott, ob er einen Menschen erleuchtete, sie posthum zu entdecken. Liebermann, der unromantischste aller modernen Künstler, hat auch mit diesem Überbleibsel der Romantik gebrochen. Er wußte, daß Dürer und Tizian, ohne als Künstler deshalb kleiner zu sein, gewiegte Geschäftsleute waren, wußte, daß Julius II. und Leo X. der Kunst nichts genützt haben würden, wenn sie nur Bücher über griechische Kunst gelesen, aber bei Raffael und Michelangelo keine bestellt hätten. Mit der Zähigkeit seines Stammes hat er den Deutschen begreiflich gemacht, daß Bilder nicht nur zum Scherz, auch zum Verkaufen gemalt werden. Als großer Organisator ist er eine Macht im kunstpolitischen Leben Deutschlands geworden. Blicken wir auf Frankreich, so sehen wir hinter den Künstlern stets die Schriftsteller stehen. Mit den Namen Courbet, Stevens oder Manet sind die Namen Champfleury, Zola, Camille Lemonnier oder Théodore Duret untrennbar verbunden. Sie waren die Freunde der Maler, ihre gleichwertigen Kollegen, ihre natürlichen Bundesgenossen im Kampf um die nämlichen Ideale. Aus diesem Verkehr erwuchs für beide Teile ein Vorteil. Der Kritiker schreibt sachlicher über Kunst, wenn er mit den Gedanken, die in Malerateliers besprochen werden, vertraut ist, als wenn er, außerhalb stehend, sich nur als Kunstrichter fühlt. Die Kunst aber schwebt nicht in der Luft. Für alles Neue, das sich durchsetzen will, sind immer gleich die darauf vorbereiteten literarischen Champions da. Lieber-

mann hat auch in dieser Hinsicht mit Vorurteilen aufgeräumt, hat in Deutschland, wo die Kritiker oft nur deshalb sich als Feinde der Künstler gaben, weil sie eine mimosenhafte Scheu davor hatten, als deren Freunde zu gelten, etwas von jener kollegialen Verbindung hergestellt, die in Frankreich zum Heile der Kunst immer bestanden hat. Und wer da von Reklame, von Interessenpolitik redet, verkennt, daß gerade ein solcher Organisator uns not tat. Man kann nicht Unkunst und Kunst, nicht Manet ebenso glühend wie Anton von Werner lieben. Der Sinn für das Schlechte muß getötet sein, bevor die Bahn für das Gute frei wird. Damit sie es werde, hat die gütige Vorsehung uns einen Menschen geschickt, in dem der Maler mit dem Schriftsteller, der Künstler mit dem Agitator, der unermüdliche Arbeiter mit dem Mann der Gesellschaft sich verbindet. Indem er plaudert, gibt er Direktiven; indem er einem Journalisten die Hand drückt, sagt er mit einem einzigen Blick, worauf es ankommt bei einem Werke, das diesem sonst unverständlich geblieben wäre; indem er bei einem Abendessen die Bilder an der Wand scheinbar gleichgültig mustert, verrät er deren Besitzern, ohne ein Wort zu sagen, welche gut sind und welche schlecht. Museen und Kunstsalons würden, wenn man Liebermann wegdenkt, nicht das sein, was sie heute sind. Und welcher Künstler kann einer solchen, über sein eigentliches Tätigkeitsgebiet weit hinausgehenden Wirkung sich rühmen? Lenbach vielleicht und Hans Makart in Wien — mit dem Unterschied, daß sie als Künstler nicht ebensoviel wie als Diktatoren bedeuteten. Liebermann ist das Phänomen eines Menschen, der als Künstler ebenso hoch wie als Anreger, als Politiker, als „Erzieher“ steht. Indem er, mit stärkstem Instinkt

für das, was Kunst ist, begabt, die Reichen anleitete, nicht mehr Schlechtes, sondern Gutes zu kaufen; indem er mit Pinsel und Feder nach langen Jahren literarischer Zwitterkunst den Sinn der Deutschen für wirkliche Kunst weckte und stärkte, hat er den Jüngeren einen Dienst, für den sie nie genug danken können, erwiesen. Er hat ihnen das Gelände erschlossen, auf dem sie nun ohne Kampf, ohne die Komplikation von Fähigkeiten, die sich in Liebermann so glücklich vereinigten, frei sich bewegen können. Die ungeheure Tatsache, daß wir endlich in Deutschland eine kultivierte Kunst zu bekommen scheinen, ist in erster Linie auf seinen Einfluß zurückzuführen.

KLIMT

Was zeichnet Klimt? Es sind fast immer weibliche Akte. Er wird nicht müde, den Linienfluß eines Beckens, die melodiöse Rhythmik einer Hüfte, das weiche Rund einer Schulter in zarten Strichen zu buchen. Junge Weiber, die sich den Busen drücken, mit emporgezogenen Schenkeln am Boden kauern, kehren in immer neuen Varianten wieder. Ja, seine Sinnlichkeit kennt gar keine Grenzen. Auch am welk gewordenen, deformierten Körper hat er Freude. Alte Weiber mit schlaff herabhängenden Brüsten, schwangere Frauen mit dick aufgetriebenem Leib sind in anderen Bildern gemalt. Doch auch hier ist er kein grausamer Vivisektor wie Degas. Selbst im scheinbar Häßlichen sieht er die beaux restes früherer Schönheit. Es ist ganz wunderbar, mit welcher wollüstigen Gourmandise er sein sinnliches Empfinden in künstlerische Anschauung umsetzt. Von diesen Blättern gilt wirklich das Wort des Sar Péladan: „Durchgeistigte Zeichnung, seelenvolle Linie, gefühlte Form — du gibst unseren Träumen Körper."

Mit der Sinnlichkeit in der Kunst ist es nun eine seltsame Sache. Im Leben ist es zwar so, daß wir die Frau für die schönste halten, die wir am liebsten küssen. Doch im geweihten Bezirk der Kunst dürfen, so sagt man, solche Dinge nicht mitsprechen. Hier ist das „Gemeine" geadelt; hier muß die Nacktheit ohne Sinnlichkeit sein. Wirklich?

Ist eine Venus, die nicht sinnlich wirkt, überhaupt eine Venus? Ist, wenn die Aphrodite von Melos weniger sinnlich scheint als die nackte Maja Francisco Goyas, der Grund nicht lediglich der, daß die Formen dieser Göttin, für die vor zweitausend Jahren ein Weib Modell stand, nicht mehr den Formen entsprechen, die uns heute am Weibe reizen? Jede Epoche hat ihr Schönheitsideal; jedes wurzelte im Leben. Tizian idealisierte so wenig, gab so wenig „geschlechtlose“ Nacktheit wie Rembrandt und die Meister des Rokoko. Nur daß eben jede Epoche einen anderen Weibtypus, andere Formen und Bewegungen als sinnlich reizvoll, will sagen, als schön empfand.

Bei Klimt ist es überaus interessant, zu verfolgen, wie er allmählich zur Empfindung der modernen Schönheit gelangte. Anfangs sah er die Linien durch das Medium der alten Plastik. Wäre er auf dieser Stufe stehen geblieben, so würde er nicht mehr als Thumann oder Bouguereau bedeuten. Da lernte er die Werke von Khnopff, die Werke Besnards und Toorops kennen. Aus ihnen entnahm er die Lehre, daß die moderne Schönheit nichts mit der antiken gemein hat. Der griechische Contraposto, die akademischen Beinstellungen, die runden Bewegungen hören auf. Er zeichnet die Bewegungen der modernen Frau in ihrer schlanken, eckigen Grazie. Gleichzeitig trägt er dem Umstand Rechnung, daß die Sinnlichkeit von heute psychischer als in früheren Zeiten ist. Das Auge, bei den älteren Meistern ausdruckslos, hat bei Klimt einen geheimnisvollen, meertiefen Glanz. Die Typen, die er liebt, können naturgemäß nicht jedem gefallen. Möglich, daß blonde germanische Schönheit ihm nicht apart genug erscheint, möglich daß er sie meidet, weil germanische Fülle zu den schlanken

Formen des modernen Kunstgewerbes nicht paßt — kurz, er bevorzugt einen Typus von ephebenhafter Rassigkeit und stark alttestamentlichem Hautgout, der gewiß nicht allen sympathisch ist. Doch daß er das, was er selbst für schön hält, mit einem Raffinement sondergleichen ausdrückt, kann man nicht verkennen.

Zu dem Formenempfinden kommt noch ein erstaunlicher Geschmack für die wollüstige Stimmungskraft der Farbe. „Auf der jungen Haut blitzen die Diamanten. Ihre Armbänder, ihre Gürtel, ihre Ringe werfen strahlende Funken über ihr prunkvolles, mit Perlen besätes, gold- und silberbesticktes Gewand. Es ist ein zarter Panzer aus feiner Goldarbeit, an den Maschen mit Edelsteinen verziert, deren Feuer sich schlangenartig kreuzt über der matten teerosenfarbigen Haut: glänzende Insekten, gleichsam mit strahlenden Flügeldecken, die einen rot marmoriert, die anderen hochgelb punktiert, diese stahlblau gefleckt, jene pfauengrün getigert." An diese Worte, mit denen Huysmans die Salome des Moreau beschreibt, muß man vor jenen Werken denken, in denen Klimt die Körper seiner Weiber mit strahlenden Goldrüstungen und mit glitzernden Helmen, mit preziösem Schmuck und arabischen Geweben behängt. Durch diese archaische Pracht wird jene schwüle orientalische Stimmung erzielt, die man aus Wildes „Salome" kennt.

Nach seinem ganzen Wesen ist also Klimt auch ein hervorragender Porträtist. Natürlich nur auf seinem Gebiet! Hat er Herrenporträts überhaupt nicht gemalt? Zu seinen hervorragenden Arbeiten werden sie keinesfalls zählen. Auch die Damen „liegen" ihm nicht alle. Erst wo Rubens aufhört, fängt Klimt an. Aber auf diesem Gebiete der Nichtblonden, Nichtmassigen ist er Meister. Wie er die Rassigkeit

eines Profils, den sinnlichen Zauber eines Auges, den Reiz einer Taille, das Amazonenhafte einer Bewegung empfindet — das läßt sich in Worten nicht schildern. Alle jene Damen, die Rubens als vulgär empfinden, haben in Klimt einen sehr verständnisvollen, sehr zärtlichen Interpreten.

Selbstverständlich blickt er in die Landschaft mit dem gleichen Auge. Eine ärmliche Natur, eine Natur, die im Dienste des Menschen arbeitet, auch eine behäbige Natur, schlammigen Moorboden und dampfendes Ackerland hat Klimt nie gemalt. Selbst die See hat bei ihm nichts Drohendes, Düsteres. Sie gleicht der seidenen Robe einer schönen Frau, schillert und leuchtet kokett in blauen, grasgrünen, violetten Tönen. Klimt bleibt stets der Erotiker. Die ganze Erde bekommt unter seinen Händen etwas Ätherisches, backfischhaft Zartes. Sonnenstrahlen spielen verliebt auf den schlanken Stämmen weißer Birken, auf verträumten Weihern, auf jungem, knospendem Wiesengrün. Die Motive selbst sind wenig von denen verschieden, die von hundert anderen jetzt gemalt werden, aber an der Zärtlichkeit, der wollüstigen Weichheit des Naturempfindens erkennt man Klimt. Man denkt an die Worte, die Goethe am Schluß des „Faust" Lynkeus, dem Türmer, in den Mund legt:

„Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle, es war doch so schön!"

Mit diesem feinen Empfinden, das Klimts Werke so sympathisch macht, verbindet sich, als rein künstlerische Note, noch ein wundervoller Sinn für die Bildwirkung. In den Universitätsbildern hat er sich verrechnet. Für monumentale Wirkung reichen die Finessen seiner Kunst

nicht aus. Aber wie raffiniert sind in den kleineren Arbeiten die Licht- und Farbenflecke berechnet. Und aus der Anordnung dieser Flecke ergibt sich nicht nur die Gliederung des Ganzen, sondern überhaupt der vornehme, dem kultivierten Auge wohltuende Eindruck.

FRAGONARD

Die Pariser Zentenarausstellung von 1900 hatte eine melancholische Einleitung. Im ersten Saal waren die Werke der alten Herren vereinigt, die aus der versunkenen Welt des Rokoko in das 19. Jahrhundert hereinlebten. Besonders an Fragonard wurde die Erinnerung wachgerufen, den frivolen, unsittlichen und doch so bestrickenden Meister.

Die Geschichte des französischen Rokoko ist bekanntlich die Geschichte der Erotik dieses „siècle absolument corrompu“. Mit galantem Hofmachen, mit Schwärmen und Flüstern, Girren und Streicheln hatte der Flirt begonnen. Watteau malte die jungen Damen und Herren, wie sie auf Wiesen lagern, zärtlich plaudernd im Gebüsch verschwinden, als Colombinen und Pierrots verkleidet in lauen Sommernächten niedliche Intrigen spinnen. Lancret malte die junge Frau und den Cicisbeo, wie sie, zierliche Radierungen betrachtend, leise Arm und Schenkel aneinanderschmiegen. Das war die „Einschiffung nach der Insel der Cythere“, und als Boucher auftrat, war das Wallfahrtsziel erreicht. Die große Orgie beginnt. Die Saturnalien des antiken Rom leben auf. Es ist die Zeit des Hirschparks, die Zeit, als Ludwig XV. der „Vater“ seines Volkes wurde, als man in Priapus den obersten Gott verehrte. „Comptez pour rien tous les jours que vous n'aurez pas consacrés au plaisir.“

Und die Energie des Priapus ließ nach. Die Grazien beschnitten dem Amor die Flügel. Nur Kanthariden-bonbons und pommes d'amour vermochten den abgespannten Nerven zu helfen. Die „Infirmerie", die Folterkammer bildete den Vorraum jedes Serails. Ludwig XV., gealtert, vergnügte sich damit, daß er „pour raviver sa lubricité caduque" sich jeden Morgen vom Polizeichef die chronique scandaleuse der Hauptstadt verlesen ließ. Die vornehmen Herren entdeckten den Reiz des Guckloches, ließen von anderen sich die Szenen vormimen, deren Akteurs sie früher selber gewesen. Die Komtessen und Marquisen weihten sich dem Dienst der Sappho, sofern sie die Dienste des Lakaien, des Kutschers oder Gärtnerburschen nicht vorzogen.

Fragonard ist für diese Phase des Rokoko der typische Künstler: unanständig, den Moralisten ein Greuel, und doch so geistvoll, von dem erlesenen Geschmack, der als force majeure jene blaublütige Epoche beherrschte, so in allen Adern durchdrungen, daß selbst das Laszive durch ihn geadelt, selbst die Zote unter seiner Hand ein hohes, bewunderns-wertes Kunstwerk wurde. Ein Zufall führte ihn, nachdem er lange geschwankt, dem Gebiete zu, das seine Domäne ward. 1763 schrieb man. Da bat ihn der Baron Saint-Julien, ihn in seiner petite maison zu besuchen, machte ihn bekannt mit seiner Freundin Mme. de la Tour du Pin und erläuterte die Einladung mit den Worten: „Ich möchte, daß Sie Madame malen auf der Schaukel. Mich stellen Sie so, daß ich die Füße der Schönen sehe — vielleicht auch mehr, wenn Sie mich besonders erfreuen wollen." So entstand das Bild „Hazards heureux de l'Escarpolette", das sich in der Sammlung Richard Wallace befindet. Es gefiel so sehr,

daß zwei weitere Varianten — jetzt bei Edmund Rothschild und dem Herzog von Polignac — bestellt wurden. Und Fragonard hatte damit seinen Beruf entdeckt. Die Surprises de l'amour sind sein unerschöpfliches Thema — jene Szenen, die auch im Schrifttum von damals — den Bijoux indiscrets, den Quarts d'Heures d'un joyeux solitaire und den Délices du Cloître — so beliebt sind.

Zunächst handelt es sich also um Bilder, die den Betrachter zum ungesehenen Zeugen eines pikanten Augenblickes machen, ihn durch das Schlüsselloch in das Schlafzimmer junger Mädchen hineinblicken lassen. Eines ist im Begriff, ins Bad zu steigen. Ein zweites bewundert vor dem Spiegel die eigene Nacktheit und liebkost dabei ihren Körper. Einem geriet beim Auskleiden das Hemd in Flammen, und sie hebt es erschreckt in die Höhe, um den Brand zu löschen. Ein anderes „les yeux chargés d'une douce langueur" noch „dans le sein d'un sommeil enchanteur", ahnt nicht, daß die Bettdecke herabglitt und ihr junger Leib, vom Batisthemd kaum geschützt, in sehr reizvoller Lage sich darbietet. Daß die Kehrseite der Medaille bei diesen plastischen Tableaux so bevorzugt wird, ist für das Empfinden des Rokoko bezeichnend. „Les cons ne valent plus rien, ma fille, on en est las."

Zu diesen Schlüssellochszenen kommen Liebesszenen, doch immer nur solche, bei denen das Gefühl der Gefahr die sinnliche Erregung steigert. Ein junges Paar wird in seinem tête-à-tête unterbrochen, weil plötzlich an die verriegelte Türe gepocht wird. Die Komtesse küßt den maître de piano, während draußen eine Hand auf die Klinke drückt. Ein Paar umarmt sich im Korridor, um im nächsten Moment kalt und korrekt im Salon zu erscheinen. Das

wunderbare Bild „L'amour en sentinelle“ ist das Titelblatt zu dieser Abteilung des Oeuvre.

Dann die Szenen, bei denen der Widerstand der Schönen die Sehnsucht ihres Verehrers steigert. Eine Kammerzofe soll geküßt werden und flieht wie einst Daphne vor Apoll. Ein Mädchen verkriecht sich unterm Bett. Ein Modell weigert sich, Akt zu stehen, und macht durch dieses Sträuben schon ihr Knie zu einem begehrenswerten Gegenstand für die müden Herren, die zu ihrer Besichtigung ins Atelier gekommen.

Folgen die eigentlichen Tableaux vivants — jene Kunstleistungen für den Voyeur, den, da sein Gesundheitszustand ihn zur Passivität zwingt, la vue du plaisir d'autrui ergötzt. Gerade in solchen Werken — gewöhnlich flüchtigen Zeichnungen — hat Fragonard in der Wiedergabe des Momentanen ganz Erstaunliches geleistet. Ein nervöses Lächeln, einen verstohlenen Blick, die voluptueuse approche des doigts libertins — alles hält er im Fluge fest, hat sich einen Telegrammstil geschaffen, in dem jede Linie pulsierendes Leben ist. Nie spielt die Nacktheit eine Rolle, nur die pikante Entblößung: ein Stück Schulter, ein elegantes Bein, das, in grauseidenen Strumpf gepreßt, aus dem Froufrou duftiger Spitzengarnituren auftaucht. Und der Begriff Alteherrenkunst erklärt, daß neben Marquisen und Lakaien, neben Modistinnen und Rapins auch halbwüchsige Kinder die Helden solcher Szenen sind — Kinder, die, auf dem Boden sich wälzend, noch kaum ahnen, daß ihr Balgen und Raufen die Ouverture eines ernsten Minnespiels ist.

Die gealterten Züge des Zeitalters zeigen noch mehr die Bilder, die, an die Geschichte von David und Abigail

anknüpfend, in den verschiedensten Varianten die Szene schildern, wie einem müden Pascha junges Menschenfleisch zugeführt wird, das ihn durch seine Lebenswärme auffrischen soll. Das Gegenstück zu diesen siechen Herren bilden die blühenden Frauen, die pour se donner du plaisir sich früh mit ihrem Hündchen ergötzen oder als Herrenreiterinnen im wilden Galopp durch die Wiesen sprengen. Das Zeitalter ist so sehr an Surrogate gewöhnt, daß bei der Szene, wie Jupiter der Danae naht, Klystierspritzen die entscheidende Rolle spielen. Und wie in solchen Blättern die eigene Ohnmacht verhöhnt wird, haben andere etwas von dem Satanismus des Rops. Weiber knien vor der Statue des Teufels und flehen um die Enthüllung neuer Reize, die die schlaffen Nerven der Männer noch stacheln könnten. Ein Paar stürmt rasend nach dem Springbrunnen der Liebe, sie die Arme zurückgeworfen, die Augen geschlossen, er verstört und bleich, gierig das Naß schlürfend, das ein Amor ihm beut.

Heute neu ausgestellt, würden Fragonards Werke unrettbar dem Staatsanwalt verfallen. Man würde ihn brandmarken als Pornographen, ihn als Menetekel moralischer Versumpftheit hinstellen. Im 18. Jahrhundert nahm dieses Châtiment nicht der Staatsanwalt, sondern die Weltgeschichte vor. Auch das Zeitalter der Marie Antoinette und die Zeit des Terrorismus war nicht sittlicher als das Rokoko. Greuze gleicht einem Priester, der mit der einen Hand segnet und mit der anderen unzüchtige Handlungen ausführt. David, der Puritaner, war Nekrophile, ließ lüstern den noch warmen Leichnam der Charlotte Corday entblößen, „pour s'assurer de la pureté de ses moeurs". Aber die Nennung der beiden Künstlernamen zeigt, wie

schnell damals der Geschmack sich veränderte. Nachdem man alle Wonnen des Lasters gekostet, empfand man im Alter noch die Keuschheit als Raffinement du libertinage, bekehrte und besserte sich, beichtete, versöhnte sich mit dem Herrgott, bevor man das gepuderte Haupt unter das Fallbeil legte. Das aristokratische Geschlecht war tot, und ein plebejisches betrat den Schauplatz, ein rauhes, kulturloses, das die Kunst nur gelten ließ, sofern sie bürgerliche Tugenden weckte und die Liebe zum Vaterlande stärkte.

Der alte Fragonard hatte in dieser neuen Welt jedes Recht zum Dasein verloren. Schon in den Jahren des tugendhaften Schäferspieles wurde er gemieden, weil er der premier peintre der Roués, der Hofmaler der Dubarry und Guimard gewesen. Für sechs und sieben Francs gab er die Bilder weg, die ihm vorher gleichviel Tausende brachten. In der Revolutionszeit mühte er sich ab, als guter Patriot zu erscheinen, malte Apotheosen der Freiheit, die er „dem Vaterland“ widmete, gab seinen Sohn zu David, dem allmächtigen Diktator, in die Lehre und dankte dieser republikanischen Pose, daß er als Charité die Konservatorstelle an dem neugegründeten Musée national erhielt. Doch selbst diese Alterssinekure ward ihm entzogen. Verdächtig als Maler des ancien régim, wäre er der Guillotine verfallen, hätte er nicht rechtzeitig den Bestand seines Ateliers auf einen Möbelwagen gepackt und sich nach Grasse, seinem Heimatsdorfe, geflüchtet. Später, nach der Schreckenszeit, hatte er nichts mehr in Paris zu fürchten. Es war so lustig, den geschniegelten, alten Herrn mit dem dicken Haarbeutel, den Esearpins, dem mausgrauen Frack und der rosageblümten seidenen Weste zu sehen, der als letzter Mohi-

kaner, wie ein galantes Phantom, in die ganz andersgewordene Welt hereinlebte. Daß dieser vieux marcheur, dieser bon papa Fragonard vor der Sündflut der berühmteste Maler seines Landes war, wußte von den jüngeren keiner. Als er am 22. August 1806 in einem Boulevard-Café vom Schlage getroffen ward, hatte er den Künstler Fragonard um mehr als ein Menschenalter überlebt.

COURBET

Eine Würdigung Gustave Courbets kann man in den Worten zusammenfassen: Er war ein Maler, ein gottbegnadeter Maler, aus dem Stamm der Holbein, Velasquez und Jordaens. Freilich, ein Buch über Courbet muß auch vom Menschen sprechen. So mag erst die Geschichte seines Lebens erzählt werden. Sie war interessant genug, um rein als Erzählung zu fesseln.

Die Franche-Comté, die ehemalige Freigrafschaft Burgund, grenzt an die Schweiz, an den Kanton Neuchâtel. Die Hauptstadt ist Besançon, ein wenig südlich davon liegt Ornans, ein Ort von 3000 Einwohnern. Hier wurde Courbet am 10. Juni 1819 geboren. Sein Vater war Gutsbesitzer. Drei Schwestern — Zoe, Zélie und Juliette — wuchsen mit Gustave, dem Erstgeborenen, auf. 1837 schickte man ihn auf die Hochschule von Besançon, damit er zum Juristen sich ausbilde. Doch alles in seinem Wesen zog ihn zur Malerei. 1842 ist er in Paris. Als seine Lehrer werden Alexandre Hesse und der aus Baden stammende Baron Steuben genannt. Mehr freilich als von diesen lernte er im Louvre, wo er Bilder von Frans Hals, Rembrandt, Zurbaran und Géricault kopierte. Das erste Werk, das er 1844 in den Salon schickte, war ein Selbstporträt, auf dem er sich dargestellt hatte in einer Felsenlandschaft sitzend, mit seinem Hund zur Seite. Darauf folgten in den nächsten

vier Jahren: Sein Selbstporträt als Guitarrero, das Liebespaar in der Landschaft, der Verwundete, sein Selbstporträt mit der Pfeife, die Dame in der Hängematte und ein schlafendes junges Mädchen. Courbet war ein prachtvoller Sinnenmensch. Sein Auge öffnete sich weit und groß der schönen sichtbaren Welt. Überall, wohin er im Leben blickte, sah er Bilder, und da das Leben selbst eine solche Fülle von Bildern vor ihm ausbreitete, konnte er den Gedanken gar nicht fassen, daß ein Maler es für notwendig halten könnte, etwas anderes malen zu wollen als das, was das Auge sieht. Sehr verbreitet war nun aber diese Anschauung damals nicht. Denn die Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war retrospektiv. Die Maler fanden, daß ihre eigene Zeit zu wenig Schönheit enthalte, um Stoff für Kunstwerke bieten zu können. Ingres und Delacroix, so verschieden sie sonst waren, hatten das gemein, daß sie mehr an der Vergangenheit als an der Gegenwart sich erwärmten. Die Größe und Schönheit alter Kulturen stellten sie dar in einer Formen- und Farbensprache, die auf der Kunst der alten Meister basierte. Und wie das immer so geht, die Kunst dieser Großen wurde vom Troß verwässert. Die Klassizisten, die um Ingres kreisten, erzeugten Jdealfiguren von retouchiertester Schönheit. Die Historienmaler, die von Delacroix ausgingen, arrangierten Theatertableaux mit würdevollen Gesten und pomphafter Garderobe. Der Sinn für das Natürliche war auf diese Weise verloren gegangen. Und wer nicht Vergangenes, sondern Modernes malte, wer obendrein dieses Leben nicht in idealisierter Verschönerung, sondern in ungeschminkter Wahrheit darstellte, hatte von vornherein Aussicht, als Apostel der Häßlichkeit zu gelten.

Dieses Schicksal traf Courbet. Gewiß, die Bewegung, die auf die Eroberung des Modernen ging, hatte schon längst begonnen. David bereits war nicht nur Parteigänger der Antike. Er malte den toten Marat, malte die Krönung Josephinens. Dann kam als merkwürdig moderner Künstler Géricault, der in seinen Soldaten- und Wettrennbildern alle zeitlichen Grenzen übersprang. Immerhin, im Oeuvre von David spielen die modernen Bilder neben den antiken doch eine ganz nebensächliche Rolle. Géricault starb als Jüngling, und hinsichtlich der nächsten Generation ist die Chronologie nicht außer acht zu lassen. Daumier, dessen Bilder heute so geschätzt werden, wurde von den Zeitgenossen nur als Karikaturenzeichner gewürdigt. Millet, der Bauernmaler, hatte, da er erst spät zur Malerei gekommen war, um 1850 entscheidende Werke noch nicht geschaffen. Courbet als erster zog also die Aufmerksamkeit auf sich. Er wäre möglicherweise wenig beachtet worden, wenn er bescheiden seine Werke in dem kleinen Format gehalten hätte, das die Ästhetik von damals dem Genrebild im Gegensatz zum Historienbilde einräumte. Aber sein ganzes Talent drängte nach großen Flächen. Wie Rubens einmal schreibt: „Ich bekenne, daß ich infolge einer natürlichen Begabung mehr geeignet bin, sehr große Bilder zu malen als kleine Kuriositäten“, hatte Courbet für seine Werke großes Format gewählt. Übersehen konnte man sie nicht, und bei lebensgroßen Figuren wirkt Realismus noch stärker als bei kleinen. So erging es Courbet ganz ebenso, wie es im 17. Jahrhundert Caravaggio ergangen war, als er dem Schönheitsideal der Spätrenaissance seinen kraftstrotzenden Naturalismus entgegenstellte.

Dazu kam noch ein Zweites. Courbet war ein Bauer aus der Franche-Comté. Seinem kraftvoll bäurischen Wesen sagte rein menschlich der Bauer und Arbeiter mehr zu als die elegante Welt von Paris. Der Zufall fügte nun aber, daß sein Auftreten mit der sozialen Bewegung der vierziger Jahre zusammenfiel. Die Arbeiter schickten sich damals an, auf die Barrikaden zu gehen. Eine Anzahl Schriftsteller machten sich zu Wortführern des demokratischen Gedankens. Auch die Kunst, lehrten sie, müsse mitkämpfen für die ernsten Ziele des Zeitalters. Proudhon, Courbets Landsmann aus Besançon, trug sich schon mit den Gedanken, die er später in dem Buch „Du principe de l'art et de sa destination sociale" publizierte. Nur eine Kunst, die das Leben der Gegenwart, den Menschen, namentlich den arbeitenden Menschen unserer Zeit, in allen seinen Daseinsbedingungen darstelle, könne der wahre Ausdruck eines ganz demokratischen Jahrhunderts sein. Courbet hat in Wirklichkeit mit diesen Theorien gar nichts zu schaffen. Als Künstler für irgend etwas Propaganda machen zu wollen, lag ihm so fern wie möglich. Er hat einmal in dem Bilde der Rückkehr von der Konferenz ein wenig despektierlich von geistlichen Herren gesprochen, hat ein Bild gemalt, auf dem ein alter Bettler einem Betteljungen ein Almosen gibt. Das ist alles in seinem Oeuvre, was allenfalls als tendenziös gedeutet werden könnte. Im übrigen hat er nichts gemein mit jenen Anklägern und Volkstribunen, die um 1848 in allen Ländern Europas auftauchten. Er war lediglich Maler, ein vorzüglicher Maler, der eigens zur Welt gekommen schien, um zu beweisen, daß ein Künstler nichts als seine fünf Sinne brauche, um unsterbliche Meisterwerke zu schaffen. Er schuf reine Kunst, malte keine Plai-

doyers, sondern Bilder, die gar keine andern Gedanken als Farbengedanken hatten. Aber immerhin, er war auch ein Mensch. Seinen hauptsächlichsten Verkehr im Andlerkeller, einer Kneipe der Rue Hautefeuille, bildeten jene langhaarigen Weltverbesserer, deren Gestalten Murger in den Szenen aus dem Bohèmeleben zeichnete. So erklärt sich, daß in Courbets eigenem Hirn das, was seine natürliche Begabung war, sich mit dem, was Leute vom Schlage Proudhons ihm einredeten, ganz unklar vermengte, daß er selber glaubte, nicht nur ein Maler, sondern ebenfalls ein Politiker zu sein. Er hielt große Bierreden über die Aufgaben der Kunst. Er polterte, wetterte, bezeichnete sich als demokratischen Maler. Und natürlich verfehlten da auch die Betrachter, die Kritiker nicht, sozialistische Gedanken aus seinen Bildern herauszulesen.

Die Werke, die er 1849 und 1850 nach dem Salon schickte, erschienen als eine Herausforderung sondergleichen. Im „Nachmittag von Ornans“ hatte er die Küche seines väterlichen Hauses gemalt, wo nach dem Essen die Familienangehörigen und ein paar Freunde musizieren, trinken und rauchen. Das Bild mit den Steinklopfern, jetzt in der Dresdener Galerie, zeigte einen Alten und einen Jungen am Chausseegraben arbeitend. Auf dem Begräbnis in Ornans, dem Riesenbild des Louvre, sind fünfzig Leute, Männer und Frauen aus Ornans dargestellt, die einem Leichenbegängnis beiwohnen. Auf dem Bilde der Rückkehr vom Markte sah man Bauern und Bäuerinnen auf einer Landstraße mit ihren Rindern, Schweinen und Gemüsekörben daherkommen. Fast alle Kritiker fanden, es sei unerhört, eine sozialistische Propaganda sondergleichen, daß solche plebejische Figuren sich anmaßten, an der Stelle zu stehen,

die bisher nur samtbekleidete Helden einnahmen. Der Arbeiter reckte sich auf, bereit, die bourgeoise Welt zu zertrümmern. Wer solche Gefahr nicht witterte, glaubte zum mindesten, sagen zu müssen, daß die Darstellung so trivialer Dinge eine Versündigung am heiligen Geist der Kunst bedeute. Courbets Malerei sei eine große Entdeckungsfahrt nach dem Häßlichen, eine sklavische Nachahmung dessen, was in der Natur am wenigsten poetisch und am wenigsten edel ist. Bei den Steinklopfern erschien es unbegreiflich, daß ein Künstler einen so unerhört gewöhnlichen Gegenstand, Arbeiter in zerlumpter, schmutziger Kleidung, überhaupt behandelt hätte. Im Begräbnis habe er offenbar das kirchliche Zeremoniell verhöhnen wollen, denn das Bild sei von einer herausfordernden, geradezu brutalen Vulgarität. Der Maler habe förmlich Sorge getragen, die abstoßenden, komischen und grotesken Seiten der Mitglieder der Trauerversammlung hervorzukehren, habe keinen Zug gemildert, der eine unpassende Heiterkeit erwecken konnte. Diese burlesken Masken mit ihren roten Schnapsnasen, dieser Dorfpfarrer, der ein Säufer zu sein schiene, dieser Hanswurst von Veteran, der sich einen zu großen Hut aufgesetzt — all das bedeute ein Karnevalsbegräbnis von sechs Metern Länge, über das es mehr zu lachen gebe als zu weinen. Selbst in den Tingeltangels wurden Spottverse über Courbets Realismus gesungen:

Faire vrai ce n'est rien pour être réaliste,
C'est faire laid qu'il faut! Or monsieur, s'il vous plait
Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie,

J'aime les teints terreux et les nez de carton
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Varasque et les coquecigrues,
Les dorillons, les cors aux pieds et les verrues!
Voilà le vrai!

In der gleichen Tonart ging es in den nächsten Jahren weiter. Man lachte 1852 über die Demoiselles de village, jenes Bild, auf dem Courbet seine drei Schwestern dargestellt hatte, wie sie in einer Landschaft mit einer jungen Bäuerin plaudern. Man sah 1853 in den Zirkuskämpfern und der schlafenden Spinnerin Musterbeispiele einer Kunst, die auf die Wiedergabe der gemeinsten Wirklichkeit ausging, und fand es unerhört, daß auf dem Bilde der Baigneuse eine nackte Frau dem Publikum ihren enormen Rückenakt zeigte. Ein Bild, der Auszug der Feuerwehrleute, wurde, da die Regierung darin aus unersichtlichem Grunde eine Aufreizung der Bürger sah, amtlich beschlagnahmt und einem Leutnant, der dem Maler einen Kasernensaal als Atelier eingeräumt hatte, einen Verweis erteilte. Immerhin — Courbet wurde durch alle diese Debatten sehr bekannt. Ein Mensch vom Schlage des Frans Hals, der zeitlebens ein Rapin blieb, sah es nicht ungern, wenn die Bourgeois sich seinetwegen ereiferten. „Mon grand père qui était un républicain de 93 avait trouvé une maxime qu'il me répétait toujours: Crie fort et marche droit. Mon père l'a toujours suivie et moi j'ai fait de même.“ Das Weltausstellungsjahr 1855 gab ihm willkommene Gelegenheit, sich vor den Augen ganz Europas in der Pose des Athleten zu produzieren, der seine Welt aus den Angeln hebt. Elf Bilder hatte die Jury von ihm angenommen, aber das Begräbnis refüsiert.

Das veranlaßte Courbet überhaupt, auf die Beschickung der Ausstellung zu verzichten und in einer Holzbaracke in der Nähe des Pont d'Jena, unmittelbar am Eingang der Weltausstellung, seine Werke gesondert dem Publikum vorzuführen. „Paris soll auf dem Kopf stehen. Es wird das große Begräbnis all des bric-à-brac werden, den die moderne Kunst hervorgebracht hat.“ Über der Eingangstür stand: Der Realismus. G. Courbet. Ausstellung von 40 Bildern seiner Hand. Eintrittspreis 1 Franc. Der kleine Katalog, der für 10 Centimes verkauft wurde, enthielt das Glaubensbekenntnis des Malers, ein Kredo, in dem sozialistische und künstlerische Gedanken wirr sich verquicken. „Der Titel Realist ist mir gegeben worden, wie man den Malern von 1830 den Titel Romantiker gab. Titel sagen nichts, sonst wären die Werke überflüssig. Ich habe unabhängig von jedem System und ohne mich einer Partei anzuschließen die Kunst der Alten und der Neueren studiert. Ich habe die einen ebensowenig nachahmen, als die andern kopieren, sondern nur aus der gesamten Kenntnis der Überlieferung die begründete und unabhängige Empfindung meiner eigenen Individualität schöpfen wollen. Wissen, um zu können, war mein Gedanke, imstande zu sein, die Sitten, die Ideen, den Anblick unserer Epoche nach meiner Wertschätzung auszudrücken, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein, mit einem Wort, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel. Ich bin nicht nur Sozialist, auch Demokrat und Republikaner, mit einem Wort: ein Anhänger jeder Revolution und obendrein noch Realist, das heißt aufrichtiger Freund der wahren Wahrheit. Das Prinzip des Realismus aber ist die Negation des Ideals. Indem ich aus der Negation des Ideals alles Weitere folgere,

gelange ich zur Emanzipation des Individuums und schließlich zur Demokratie. Der Realismus ist seinem Wesen nach demokratische Kunst. Er kann nur bestehen in der Darstellung von Dingen, die für den Künstler sichtbar und berührbar sind. Denn die Malerei ist eine ganz physische Sprache, und ein abstraktes, nicht sichtbares, nicht existierendes Objekt gehört nicht in ihre Domäne. Die Monumentalmalerei, die wir haben, steht im Widerspruch mit den sozialen Zuständen, die kirchliche Malerei im Widerspruch mit dem Geist des Jahrhunderts. Ein Unsinn, daß Maler, ohne daran zu glauben, mit mehr oder weniger Talent Geschichten aufwärmen, die ihre Blütezeit nur in einer anderen als unserer Epoche haben konnten. Statt dessen bemale man die Bahnhöfe mit den Ansichten der Gegenden, durch die man reist, mit Bildnissen der großen Männer, durch deren Geburtsstadt man fährt, mit Maschinenhallen, Bergwerken, Fabriken — das sind die Heiligen und Wunder des 19. Jahrhunderts."

Man darf nicht jedes dieser Worte auf die kritische Wagschale legen. Man kann sogar finden, daß Courbet vornehmer dastehen würde, wenn er weniger schwadroniert hätte. Aber wer sich als Revolutionär fühlt, muß eben poltern. Courbet war gar nicht dazu geschaffen, irgend welche Märtyrerrolle zu spielen, zu der er verdammt gewesen wäre, wenn er gleich Millet zu den Stillen im Lande gehört hätte. Mit der rücksichtslosen Ellbogenkraft des brutalen Egoisten wollte er sich Bahn brechen. Das tat er. Und so unklar die Worte waren, so imposant wirkten die Bilder selbst. Courbet hatte so ziemlich alles vereinigt, was er aus Staats- und Privatbesitz hatte zusammenbringen können. Man sah die großen Werke, die schon aufgezählt wurden,

sah das Atelier, jenes Riesenbild, auf dem er sich darstellte, umgeben von den Leuten, die ihm in sieben Jahren seines Schaffens als Modelle gedient hatten, sah die Getreideschüttlerinnen: zwei junge Frauen, die im Kornspeicher mit dem Durchsieben von Getreide beschäftigt sind, sah viele Bildnisse und Landschaften. Eins war erreicht: man nahm Courbet nun ernst. Er war eine Macht im französischen Kunstleben geworden. Der Realismus trat gleichberechtigt neben Klassizismus und Romantik.

DAUMIER

Der 26. Februar 1908 ist der 100. Geburtstag Honoré Daumiers. Ein Stück französische Kulturgeschichte zieht, wenn man sein Oeuvre durchblättert, vorüber. Denn Daumier hat ein halbes Jahrhundert lang politische, soziale und moralische Satire geschrieben. Als Jüngling war er eingetreten in das bataillon sacré, das Charles Philipon, der Gründer der „Caricature", gegen das Bürgerkönigtum anstürmen ließ, und noch 1870/71 ließ er, Tribun und Prophet zugleich, seine Stimme erschallen. Das Witzblatt war ihm eine Bühne, die die Welt bedeutete, eine Kanzel, auf der er die Lebensfragen seines Volkes erörterte.

Zu dem kulturpsychologischen kommt der künstlerische Wert der Blätter. Es ist mit Karikaturen eine mißliche Sache. Dem Tage dienend, sterben sie mit dem Tage. Die Fragen, von denen sie ausgingen, sind erledigt, die Leidenschaften, von denen sie getragen waren, erloschen. So kommt es, daß man in Karikaturensammlungen wie in Herbarien blättert. Was einst lebendig war, ist vergilbt; was einst belacht wurde, langweilt heute. Von Daumiers Blättern gilt das nicht. Sie haben Ewigkeitswert, weil er das, was er zu sagen hatte, in klassischer, ewig-gültiger Form gesagt hat. Das Lächerliche wurde unter seinen Händen zum Erhabenen, das Pamphlet zum Kunstwerk. Ohne die Anekdote zu verstehen, bewundert man die bild-

nerische Wucht, die den Gedanken formte. Mit unerhörter Maestria läßt er das Orchester aller Leidenschaften spielen, mit genialer, gleichsam improvisierender Leichtigkeit weiß er die Grundnote jedes Charakters zu packen, die signifikante Grimasse, die signifikante Geste zu finden. Dazu die große Allüre, der monumentale Wurf, den seine Blätter trotz ihres kleinen Formates haben. Hiervon ausgehend hat man ihn den Homer der Bourgeois genannt, ja den Vergleich mit Michelangelo nicht gescheut. ,,Ce gaillard là a du Michelange sous la peau,“ meinte Balzac, der mit ihm zusammen in der Redaktion des Charivari saß, und der junge Daubigny, als er die Sixtinische Kapelle in Rom betrat, soll gesagt haben: ,,Das sieht ja aus wie von Daumier.“

Die Frage ist nun: Hat man zu bedauern, daß ein Mann, der nach seinem ganzen Wesen berufen schien, jüngste Gerichte an die Wände Sixtinischer Kapellen zu malen, diese Riesenkraft, die ihm in die Wiege gelegt war, als Aktualitätenzeichner verzettelte? Kaum. Denn jeder Mensch muß als ein Ganzes, als in sich gefügter Organismus genommen werden. Daumier wäre zur Karikatur gewiß nicht gekommen, hätte ihn nicht ein innerer Beruf in diese Bahn gelenkt. Er war nicht Künstler allein, der mit dem Auge des Ästheten auf ihre Formen- und Farbenwerte hin die Welt betrachtete, sondern er war gleichzeitig auch ein Kämpfer. Alles, was rings vorging, ergriff und berührte ihn. Überall war er nicht als unbeteiligter Zuschauer, nein als Akteur dabei. Ein Goya redivivus wollte er selbst mit am Weltbild modeln, glaubte, indem er höhnte und kreuzigte, einem besseren Neuen den Weg zu bahnen. Dieser rebellische Geist konnte nur in der Karikatur sich entladen.

Sie war ihm das Ventil, durch das der Politiker sich Luft machte. Sie war seine Waffe, seine Geißel.

Trotzdem. Es muß auch Tage gegeben haben, wo er seinen Beruf verfluchte. Denn man darf nicht vergessen: ein Karikaturenzeichner ist Journalist. Wie der Tagesschriftsteller neben Artikeln, die ihn reizen, sehr viele andere schreiben muß, die er nur als Brotarbeit empfindet, steht der Tageszeichner sehr oft vor Aufgaben, bei denen es sich um gar keine höhere Mission, sondern lediglich um Reporterdienst handelt. Auf Zeiten der Hochflut folgen Zeiten der Ebbe, ausgefüllt durch all jene läppischen Dinge, die heute das photographische Klischee erledigt. Ein solcher Druck mußte auf Daumier um so tragischer lasten, als er kein landläufiger Illustrator, sondern ein in die Karikatur verschlagener Künstler war. Gewiß, auch künstlerischen Gedanken, die in ihm nach Ausdruck schrien, konnte er in seinen Karikaturen eine gleichsam provisorische Gestaltung geben. Der Bildhauer Michelangelo übernahm die Bemalung der Sixtinischen Decke nur deshalb, weil der Auftrag ihm ermöglichte, wenigstens in der Flächendarstellung plastische Gedanken auszusprechen, die in Marmor niederzulegen ihm versagt blieb. In ähnlicher Weise fühlt man aus Daumiers Karikaturen heraus, daß das Sujet für ihn nur Wert hatte wegen der bildnerischen Form, in die er es kleiden konnte. Doch immerhin, es blieb eine Verquickung, ein künstlerischer Kern in literarischer Schale. Und während er im Frondienst der Journalistik sich mühte, wogte neben ihm der große Befreiungskampf der modernen Kunst. Die Corot und Diaz, die Millet und Courbet waren seine Freunde. Um so mehr mußte es ihn reizen, das Gefängnis, in dem seine Kunst eingeschlossen war, zu sprengen. So tritt neben den Kari-

katuristen Daumier der Maler, neben den leidenschaftlichen Mitstreiter im Kampfe des Tages der große Schöpfer tendenzloser Kunst.

Sein 40. Geburtstag fiel mit dem der zweiten Republik zusammen. Damals haben Courbet und Bonvin ihn bestürmt, das Bild der Republik zu malen, das ein Preisausschreiben für das Hotel de Ville verlangte. Im nächsten Jahr, 1849, war er erstmals im Salon vertreten: mit einem großen, jetzt verschollenen Gemälde, das die Lafontainesche Fabel „Le meunier, son fils et l'âne" behandelte und wozu die Skizze sich in meiner Sammlung befindet. Silen- und Bacchantenzüge, Don Quichotefiguren, Molièresche Doktoren, Reiter à la Géricault folgten. Und von romantischen Stoffen ging er zu Themen aus seiner eigenen Epoche über. Er begleitet die Menschen in das Parlament und in den Justizpalast, in das Theater und in den Zirkus, in den Omnibus und in die Eisenbahn. Akrobaten malt er, Seiltänzer, Ringer und Tierbändiger, Wäscherinnen und Arbeiter, Richter und Advokaten, Kupferstecher und Schachspieler, Amateure und Trödler. Die Menge stellt er dar, wie sie, zu einem Organismus geworden, im Theater lauscht oder in wilder Aufstandsstimmung sich über die Straßen schiebt. 1860 wagt er den Schritt, seinen Vertrag mit dem Charivari zu lösen. Er will nicht mehr Tageszeichner, er will Maler, lediglich Maler sein. Doch das Wagnis mißglückt. Das Publikum, das in der Form der Karikatur seine Werke hingenommen hatte, schiebt sie in der Form des Gemäldes achselzuckend beiseite. Schon nach wenigen Jahren war er in bitterster Not. Ein kleines Landhaus, das er in Valmandois gekauft hatte, ohne es bezahlen zu können, vermochte er nur zu halten, weil Corot, immer gütig, ihn mit der Schen-

kungsurkunde überraschte. 1864 erneuerte er resigniert den Vertrag mit seinem Journal und hat während der letzten Jahre wieder als Karikaturenzeichner sein Dasein gefristet.

Auch später noch wurde das Urteil über Daumier ausschließlich durch diese Werke bestimmt. Als der König der Karikatur ist er in den Handbüchern gepriesen. Seine Bilder, in Privatsammlungen vergraben, wurden nicht beachtet. Die Malerei mußte erst durch die Schule des Impressionismus gegangen sein, das Auge der Kenner mußte erst an Manet und Degas, an van Gogh und Rodin sich gewöhnt haben, bevor Daumiers Entdeckung erfolgen konnte. 20 Jahre nach seinem Tode war die Zeit für ihn reif. Unter der Flut neuer Eindrücke, die die Zentenale von 1900 vermittelte, war der von Daumier ausgehende einer der stärksten. Ich wies damals in meinem Buch „Ein Jahrhundert französischer Malerei" als erster in Deutschland auf Daumiers Bilder hin. Seitdem haben Ausstellungen in Berlin, München und Wien seinen Ruhm verbreitet. Aus dem König der Karikatur ist noch posthum der große Bahnbrecher der modernen Kunst geworden.

Denn was ist die Schicksalsfrage für diese neue Kunst einer neuen Zeit gewesen? „Der wird der Maler sein, der wahre Maler, der dem jetzigen Leben seine epische Seite zu entreißen versteht, der uns wird sehen und begreifen lassen, wie sehr groß und poetisch wir in unseren Krawatten und Lackstiefeln sind." So schrieb Baudelaire einmal, und in diesen Worten ist das Leitmotiv für die Würdigung Daumiers enthalten. Jahrzehntelang war die Malerei in der Vergangenheit umhergeirrt, hatte nicht geglaubt, in dem, was das Leben ihr bot, Stoffe für Kunst zu finden. Daumier, der als Karikaturist dieses Leben betrachtete, entdeckte

als erster darin eine groteske Schönheit. Und von diesem Grotesken gelangte er in seinen Bildern zum großen Stil. Macht es einen Unterschied, daß diese Werke nicht michelangeleske Propheten und Sibyllen, sondern Advokaten und Wäscherinnen darstellen? Ältere Kritiker, die noch an Rangklassen der Stoffe glaubten, pflegten vom Bauernmaler Millet zu sagen, er habe das Große aus einem Nichts gezogen, habe aus Trivialem Erhabenes gemacht. Das gilt von Daumier mit gleichem, ja mit größerem Recht. Ich habe Millet früher einmal den Daumier der Bauern, Roger Marx hat Daumier den Millet der Großstadt genannt. Doch sogar bei diesem scheinbar so ehrenden Vergleich kommt der Künstler Daumier noch zu kurz. Denn Millet ist auf dem Umweg über die Bibel und Virgil zu seinem epischen Stil gelangt. Von Stimmungen ausgehend, die ihm literarisch vermittelt waren, modelte er an seinem Thema so lange, bis es die Form des Arkadischen, biblisch Patriarchalischen annahm. Daumier brauchte einen solchen Umweg nicht, da er selbst das hatte, was Goethe an Michelangelo rühmte — das große Auge. Hinsichtlich der Malerei Millets konnte Fromentin die Frage aufwerfen: „Hat er, ja oder nein, gute Bilder geschaffen? Hat seine Ausdrucksweise, ich meine die Hülle, in die er seine Gedanken kleidet, wirklich die Eigenschaften der bonne peinture?“ Bei Daumier wäre eine solche Frage deplaciert. Man bewundert an seinen Bildern nicht nur die statuarische Geschlossenheit der Gestalten, den großen Zug der Linie, den wundervollen Rhythmus der Anordnung und das elementare Leben, von dem sie durchzuckt sind — auch eine Malerei, die den Vergleich mit bester klassischer Kunst verträgt. Denn das Licht ist ihm nicht allein formenbildender Faktor, nein, auch die

magische Kraft, die alle die farbigen Nuancen in reizvollster Harmonie verwebt. Mag er in den leuchtenden Farben des Rubens schwelgen oder in fast monochromer, an Velasquez anklingender Skala sich bewegen, er hat Kultur. Die Sprache der Alten erklingt, ohne im Munde des Modernen zur Phrase geworden zu sein.

PUVIS DE CHAVANNES

Mit dem Tode Puvis de Chavannes' hat eine reiche, glückliche, harmonische Künstlerlaufbahn ihren Abschluß gefunden. Sein Leben erinnert daran, daß Staatsaufträge und künstlerische Qualitäten nicht notwendig heterogene Begriffe zu sein brauchen, daß man ein Neuerer, fast ein Revolutionär sein kann und deshalb — in Frankreich wenigstens — doch nicht verhungern muß. Es ist seltsam. Noch vor einigen Jahren sah ich Puvis in seinem Atelier, angetan mit jenem berühmten, schwer zu beschreibenden Kleidungsstück, das er so gerne trug: halb altgriechische Chlamys, halb moderner Bademantel. Trotzdem lebt er in meiner Erinnerung mehr in dem Bilde fort, das Bonnat von ihm malte. Den feierlichen Gehrock bis oben zugeknöpft, die Rosette der Ehrenlegion im Knopfloch, die Hand auf eine dunkelgrüne Tischdecke gestützt, steht er in jener Pose, die Audienz erteilende Minister annehmen. Und was das Komische ist: ein Maler erteilt den Herren Ministern Audienz, gibt ihnen durch königliche Handbewegung kund, daß er nicht abgeneigt ist, ihre Bitte um Entgegennahme von Staatsaufträgen in wohlwollende Erwägung zu ziehen.

Puvis war ein glücklicher Mensch. Er hatte nie um seine Existenz zu kämpfen, brauchte nie wegen mangelnder Anerkennung zu klagen. Nachdem er anfangs offizieller Staatsmaler gewesen, wurde er noch im Alter Abgott der

Jungen. Wohl war zu Anfang der fünfziger Jahre ein Epitheton beliebt, das Edmond About ihm gegeben. Courbet, der wilde Meister der Steinklopfer, hieß damals fou furieux. Und das Pendant dazu bildete der fou tranquille. So nannte man Puvis wegen der Bewegungslosigkeit seiner Gestalten. Oder, wollte man noch geistreicher sein, so schrieb man: „peintre de carême". Das bezog sich auf seine matte fahlgraue Tonskala. Doch wenige Jahre vergingen, da hatte er den Weg von der Ecclesia militans zur Ecclesia triumphans zurückgelegt. Schon 1861 durfte er sein erstes Hauptwerk, die Dekoration des Museums von Amiens, schaffen, und seitdem schien er das Monopol auf alle leeren Mauerflächen Frankreichs zu haben. In Marseille und Lyon, im Pariser Pantheon, dem Hôtel de Ville und der neuen Sorbonne, im Rathaus von Poitiers und vielen anderen Städten künden umfangreiche Dekorationen seinen Ruhm. Nie geschah es, daß seine Kartons, wenn sie im Salon erschienen, von der Menge verhöhnt und verlacht wurden. Nie geschah es, daß ein Bild von ihm als untauglich zurückgewiesen wurde, wie es Boecklin bei seinen ersten Wandmalereien erlebte. Der Staat schätzte ihn. Denn Puvis gehörte nicht zu den nervösen Grüblern, bei denen jubelndes Selbstgefühl mit tiefster Niedergeschlagenheit wechselt, nicht zu den genialen Sonderlingen, die durch kühne Mißgriffe erschrecken. Die Erteilung eines Auftrages an ihn bürgte immer dafür, daß man ein gediegenes Stück Arbeit unter strikter Einhaltung des festgesetzten Termins erhielt.

Und dieser Mann, dessen Werke so abgeklärt, so ausgeglichen, so harmonisch sind, der so ruhig, so von Erfolgen begleitet durchs Leben ging, wäre ein Revolutionär gewesen? Nein, eigentlich nicht. Aus dem historischen Zu-

sammenhang ergibt sich, daß er einer Strömung folgte, deren Quelle weitab liegt, daß ähnliche Tendenzen, wie die seinen, überhaupt damals die europäische Kunst beherrschten.

Einen fou tranquille nannte man ihn. Nun, dieses Temperierte, Aktionslose war damals der natürliche Rückschlag gegen die gigantische Leidenschaft, das überschäumende Pathos der Romantiker.

„Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne ris, et jamais je ne pleure.“

In diesem Vers Baudelaires ist nicht nur das Programm Puvis de Chavannes', auch das seines Lehrers Henri Scheffer und das seines Mitschülers Anselm Feuerbach enthalten.

Henri Scheffer, der Bruder Arys, ist heute sehr unbekannt. Denn im Luxembourg ist er nicht mehr vertreten, und die französischen Provinzialmuseen werden von wenigen besucht. Es lohnte sich auch kaum, ihn auszugraben, denn er ist im Grunde nur der schwächere Doppelgänger seines Bruders. Immerhin würden seine Bilder heute sympathischer wirken als manche der Historien, denen sie im Luxembourg weichen mußten. Sie sind still, ernst und melancholisch. Selbst Themen, wie die Ergreifung der Charlotte Corday, die sich unter den Händen anderer in wilde Volksszenen verwandelten, gab er ohne Ungestüm, ohne theatralisches Pathos. Eine abgedämpfte matte Farbe entspricht der kühlen ruhigen Stimmung. Schon von Ary Scheffer schrieb Heine bekanntlich, er male „mit Schnupftabak und grüner Seife“. Und Henri, sein jüngerer Bruder, hat zuweilen zarte, kaltgraue Harmonien, die seine Bilder moderner als die der darauffolgenden Asphaltmaler erscheinen lassen.

Der peintre de carême ging auf dem Wege weiter, den schon sein Lehrer beschritten, und blieb diesem Prinzipe auch treu, als er von Scheffer zu Couture, dem Meister der Römer der Verfallzeit, übersiedelte. Wie das Aktionslose lag auch das „Dekolorieren“ in der Luft. Corots feines Silbergrau begann seine Anziehungskraft auf die Vertreter der „großen Malerei“ zu üben. Über den Kanal waren Bilder von George Frederik Watts gekommen, deren zarter Grisaillenton nicht unbemerkt blieb. Victor Müller und Anselm Feuerbach namentlich vertraten in der Coutureschule diese „veristische“ Richtung, setzten den saftig warmen venezianischen Tönen Coutures ihre kühle, bis zur Monochromie abgestimmte Farbenskala gegenüber. Ob Puvis sich später dieser jungen Deutschen noch erinnerte, die mit ihm zusammen bei Couture arbeiteten und dann so früh starben? Jedenfalls stand er in seiner Farbenanschauung nicht allein. Auch sie war nur die logische Reaktion auf die Farbenorgien der Romantiker.

Der Aufenthalt in Italien gab dann ihm wie Feuerbach die künstlerische Weihe. Er erlebte denselben „Läuterungsprozeß“, von dem Feuerbach in seinem Vermächtnis schreibt, lernte die klassische Einfachheit und edle Vornehmheit der alten Kunst verstehen und gelangte zu einer einfachen Größe, zu der weder der verschwommen weiche Henri Scheffer, noch der temperamentlose Couture sich erhoben. Man hat in seinen Bildern archaische Elemente nachweisen wollen, die auf dieses Studium der alten Italiener zurückgingen. In Wahrheit handelt es sich um rein ästhetische Dinge. Puvis hat niemals, wie Burne Jones und Gustave Moreau, Gestalten der alten Meister direkt in seine Bilder übertragen. Was er von den Alten lernte,

war lediglich etwas Theoretisches. Giotto und Massaccio zeigten ihm, was überhaupt große monumentale Kunst bedeute, an deren Stelle man in Paris historische Genrebilder gesetzt hatte. Sie zeigten ihm, daß solche Werke am besten dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie auf alle naturalistischen Wirkungen in Form und Farbe verzichten, sich streng innerhalb der Gesetze schmückender Flächendekoration halten. Sie bestärkten ihn ferner in seiner Vorliebe für einfache Linien, klärten ihn auf darüber, daß die hohe Getragenheit des Monumentalstils sich schwer mit dramatischer Aktion, mit hastigen Bewegungen vereine. In diesem Sinne — nur in diesem — ist er Primitiver. „Kinder sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden.“ Diese Worte Feuerbachs waren auch ihm aus der Seele gesprochen.

Sich der dekorativen Malerei zu widmen, war er gleichsam durch seine Herkunft bestimmt. Denn es ist sonderbar und könnte einen Historiker Taine'scher Observanz zu langen Erörterungen veranlassen: Die größten Dekorationsmaler des modernen Frankreich stammten aus Lyon. Aus Lyon kam der französische Overbeck Hippolyte Flandrin, der Dekorateur der Kirchen Saint Vincent de Paul und Saint Germain des Prés. Aus Lyon stammte der französische Cornelius Paul Chenavard, dessen Riesenkartons heute den Chenavardsaal des Lyoner Museums füllen. Puvis de Chavannes, 15 Jahre jünger als Chenavard, übernahm dessen Erbschaft. Die großen, Raum und Zeit umspannenden Dekorationen, die Chenavard für das Pantheon geplant, waren Kartons geblieben, wie die Camposantofresken des Cornelius. Erst Puvis zog als Sieger ins Pantheon ein. Die heilige Genoveva, die er 1876 dort malte, ist das

Bild, an das man vorzugsweise denkt, wenn Puvis' Name genannt wird.

Um es zu beschreiben, müßte man in kindlichem Legendenton reden. Denn es liegt etwas von Schwindscher Märchenpoesie in diesem Bischof und der kleinen Hirtin, diesen Fischern und Barken. Puvis hat keinen goldenen Hintergrund gewählt, wie es Flandrin tat, um altmeisterliche Wirkungen zu erzielen. Eine weite Frühlingslandschaft dehnt sich aus. Aber die Luft ist so zart, die Gegend so weltentrückt, daß auch ohne Goldgrund, ohne Archaismen eine sonntäglich feierliche, vorweltliche Stimmung, die Andachtsstimmung alter Heiligenbilder sich entwickelt. Noch in Amiens war er sich über seine Prinzipien nicht klar, hatte lebhafte Farbenwirkungen im Sinne Coutures, sentimentale Reize im Sinne Scheffers erstrebt. Hier ist er ganz der fou tranquille und der peintre de carême. Und da er im Pantheon nicht allein, sondern in Gesellschaft von Historienmalern ist, tritt desto mehr hervor, welche neuen Elemente gerade diese Eigenschaften in die dekorative Malerei Frankreichs brachten.

Alle Bilder daneben sind Erzeugnisse jener Illustrationskunst, die damals ganz Europa beherrschte: Szenen aus dem Leben Ludwigs des Heiligen, des Chlodwig und der Jeanne d'Arc sind in lehrhaft erzählendem oder pathetisch deklamierendem Tone vorgetragen. Die Maler schreien wie Tragödienhelden, oder sie fühlen sich als trockene Historiker, die das Publikum über die großen Ereignisse der französischen Geschichte aufklären. Die Gesten sowohl wie die Kostüme, die malerisch über den Boden gebreiteten Teppiche wie die umgestürzten Sessel — es sind die nämlichen Versatzstücke, die seit Delaroches Tagen in jedem Historienbild

vorkamen. Die gleißenden Farben dieselben, die man in allen Ölbildern jener Jahre sieht.

Puvis als erster verzichtete auf Pathos wie auf prosaische Didaktik. Statt den Verstand zu beschäftigen und die Wißbegierde zu nähren, will seine Malerei nur Gefühle erregen und zu Träumereien laden. In einer Zeit, als die andern Dramen und historische Episoden erzählten, dichtete er Idyllen, gab der dekorativen Malerei den heiter festlichen Schwung der alten Meister zurück, indem er von allem erzählenden, in Worte umzusetzenden Inhalt absah. Denn nicht nur das eigentlich Geschichtliche hat er stets vermieden. Gewöhnlich fehlt sogar die Beziehung zum mythologischen oder christlichen Gestaltenkreis. Ruhige Haine und blumige Auen, stille frohe Menschen darin, die sich in seligem Müßiggang tummeln oder in sorgloser Beschaulichkeit der Ruhe pflegen — das sind die einfachen Elemente seiner Kunst. Frauen, Kinder, Männer, Greise ruhen auf grünem Rasen, von fruchttragenden Apfelbäumen beschattet, tausend Träumereien und Betrachtungen hingegeben. Da steht bewegungslos in einem Lorbeerhain eine nackte Frau, dort spiegelt sich ein Jüngling in der Quelle. Da kommen Göttinnen leise zur Erde herniedergeschwebt, dort sprengen Epheben über eine weite Ebene dahin. Es ist nicht die Antike und nicht das Christentum, es ist ein arkadisches saturnisches Zeitalter, das keinen Glockenschlag kennt, das gestern und vor vielen tausend Jahren sein könnte. Puvis denkt nicht daran, sich auf dem Wege der Philologie in ein vergangenes Zeitalter zu versetzen, durch bestimmte Kostüme sich binden zu lassen. Wie sein eigenes Atelierkostüm ein Mittelding zwischen altgriechischer Chlamys und modernem Bademantel war, so sind auch die Gewänder, die er seinen Ge-

stalten gibt, eine seltsame Mischung praehistorischer und moderner Elemente. Das erhöht noch die Märchenstimmung der Werke. Alles wirkt zeitlos, wie ein Tag ohne Anfang und Ende. Die typische Ähnlichkeit der Gestalten, ihre stille Ruhe, die Vermeidung jäher Wendungen und starker Kontraste — es dient dazu, in eine ferne Welt zu entrücken, wo es keine Leidenschaften, keine Not, keine Arbeit gibt, wo keine Rohheit, kein Mißton die große Harmonie, die himmliche Sphärenmusik stört.

Auch das Blasse seiner Malerei ist für diesen Eindruck nicht unwichtig. Man kann wohl sagen, daß dieser helle Freskoton von Giotto und Massaccio stammt, darf aber nicht vergessen, welche koloristische Verfeinerung Puvis ihm gegeben hat.

Jene Alten bewegten sich in ganz elementaren Farben. Puvis nimmt die verschiedensten alten Nuancen auf, aber kompliziert sie, verfeinert sie in modernem Sinne. Namentlich sein bleiches Blau und sein bleiches Lila kommen bei keinem alten Meister vor. Ebensowenig dachten Giotto und Massaccio daran, in so raffinierter Weise die Farbe als Stimmungsträger zu verwenden. Dieses gedämpfte, grünlichblasse Licht, das bei Puvis die ganze Welt durchflutet, ist gleichsam ein altes Licht, das harmonisch geworden wie ein Gobelin. Gerade weil es den Gestalten alles Körperliche, Materielle nimmt, sie zu Traumgestalten, zu Schemen macht, glaubt man durch einen Schleier in eine ferne versunkene Märchenwelt zu blicken.

Die Graumalerei hat in den Tagen des Manetschen Impressionismus Puvis den Jungen nahegebracht. Man erkannte schon damals, daß dieser Idealist, der die offiziellen Staatsaufträge erledigte, nicht mit Cabanel und Bouguereau

zu verwechseln sei. Aber sein eigentlicher Ruhm begann doch erst in späterer Zeit. Erst in jenen Jahren, als der Naturalismus vorübergerauscht war und in England die Herrschaft Rossettis und Burne Jones, bei uns die Böcklins anhob, wurde in Frankreich Puvis von der jungen Künstlerschaft zum Heros erkoren. Nicht daß tiefe innerliche Beziehungen zwischen ihm und unserer Zeit beständen. Weder die Stimmungsschwelgerei Rossettis hat er, noch den klagenden Lyrismus des Burne Jones, noch die Opiumstimmung Gustave Moreaus, noch überhaupt besondere seelische Qualitäten. Alle seine Gestalten führen wie bei den zünftigen Idealisten nur ein physisches Dasein. Sowohl in der Bildung ihrer Körper, wie im Ausdruck der Köpfe ist alles Individuelle, jedes psychische Leben vermieden, alles in typischer elementaler Gleichförmigkeit gehalten.

Was die Bewunderung erregte, war Puvis Größe als Linienkünstler. Nachdem das 19. Jahrhundert bis dahin eine Baukunst, eine Bildhauerkunst und eine Malerei gehabt, lauter Einzelkünste, die getrennt voneinander mehr oder weniger blühten, hatte sich die Anschauung Geltung verschafft, daß ein Handinhandgehen aller bildenden Künste zu wünschen sei, entsprechend dem, was Wagner in seinen Musikdramen erreichte. Die Ausbildung des Raumes zum Kunstwerk wurde das Ideal. Hatten bisher die künstlerischen Elemente sich fast ausschließlich auf die Ölmalerei geworfen und die Erledigung dekorativer Aufträge Eklektikern zweiten Ranges überlassen, so drängten jetzt gerade die Vorgeschrittensten von der Tafelmalerei weg dem Fresko zu. Da fand man, daß Puvis alles besaß, was man selbst nicht mehr hatte. Gerade weil die moderne Malerei so lange im farbigen Stimmungsreiz ihr ausschließliches Tätigkeits-

feld gefunden, bewunderte man Puvis als letzten Stilisten, als den einzigen, der noch verstand, durch den Kontur, durch die Linie allein große Formgedanken auszusprechen.

Es ist merkwürdig, daß in unserer schreibseligen Zeit noch kein Buch über Wesen und Bedeutung der Linie veröffentlicht wurde. Über Natursymbolik ist allerhand geschrieben. Schon Friedrich Theodor Vischer setzte sehr fein auseinander, weshalb wir im Brausen des Sturmes zürnende, im Flüstern der Lüfte freundlich grüßende Geister vernehmen, weshalb man in dumpfer graugelber Luft ein unheimliches Brüten fühlt, oder die Begriffe Sonnenschein und Heiterkeit, weite Ferne und Sehnsucht sich decken. Auch die Symbolik der Farbe hat man nach allen Seiten beleuchtet. Für ein Buch über die Psychologie der Linie, das noch fehlt, aber sicher bald kommen wird, könnte Puvis de Chavannes ein dankbares Studienobjekt bilden. Denn so sympathisch er unserer Zeit als Farbenneurastheniker ist, im Grunde resultiert doch aus der Liniensprache die ernste feierliche Wirkung seiner Bilder. Es ist ein plastischer, statuarischer Geist, der in seinen Werken waltet. Der Aufbau, das feine Abwägen der Massen, die antike Schönheit der Bewegungen ist ihm das erste. Allein durch Konkordanz der Linien, durch einen bestimmten Rhythmus der Form erreicht er die beabsichtigte Stimmung. Selbst die Landschaft tritt nicht selbständig auf, sondern ist nur die harmonische Begleitung zur Melodie der Figuren. Darum hält er sie in den einfachsten Formen. Ein paar Baumstämme, ein Wasserlauf, die Linienzüge einer weiten Ebene sind gewöhnlich alles. Aber in der Art, wie diese begleitenden Linien geführt und zu den Hauptlinien der Körper gestimmt sind, liegt feinste Berechnung. Nicht

minder erstaunlich ist, mit welch souveräner Sicherheit er jedesmal gerade die Welt erschafft, die zu dem Stimmungsgehalt des Themas paßt. In der „christlichen Vision“ malt er schlanke Zypressen und sofort denkt man an spitz aufsteigende gothische Dome. Ein kleines Detail war ausreichend, den Geist des Mittelalters heraufzubeschwören. In der „antiken Vision“ entsteigt dem blauen Meer ein schimmerndes Eiland. Sofort ist der Eindruck erweckt, so müsse in Hellas schönheitdurchglänzten Tagen die Erde gewesen sein. Nichts Intimes gibt er. Gleich unseren „heroischen“ Landschaftern Rottmann und Preller sieht er in der Natur nur Linien. Indem er von naturalistischen Einzelheiten absieht, auf alle Reizmittel durch Lichteffekte verzichtet, die Natur vereinfacht, um sie noch elementarer sprechen zu lassen, gibt er seinen Werken jene feste Geschlossenheit, jene sakramentale Würde, die dem Thema sowohl, wie dem Ernst monumentalen Stiles entspricht.

Zuletzt machte sich vielleicht ein Sinken seiner Kraft bemerklich. Das große Bild der Sorbonne hinterläßt einen leeren, fast banalen Eindruck. Auch bei dem bekannten Werk des Hôtel de Ville, auf dem er Victor Hugo mit der Lyra darstellte, wie ihn Genien zur Stadt Paris geleiten, stand es jedem Betrachter frei, es nach seiner momentanen Stimmung für lächerlich oder erhaben zu halten. Puvis' kunstgeschichtliche Stellung wird dadurch nicht berührt. In den Werken, die er zur Zeit seiner Kraft geschaffen, steht er als festumrissene große Persönlichkeit da: als der einzige wirklich monumentale Künstler dieses unmonumentalen Jahrhunderts.

In Frankreich wüßte ich nicht, wer seine Erbschaft übernehmen könnte. Der linienleugnende Impressionismus

hat dort zu lange geherrscht, als daß aus dieser Schule schon wieder große Stilisten, Meister symbolischer Formgedanken erwachsen könnten. Bei uns in Deutschland blieb das Formgefühl lebendiger. Hier hatte Puvis ein merkwürdiges Seitenstück in dem armen Hans von Marées, der zwar praktisch nichts leistete, aber als Theoretiker nach allen Seiten anregend wirkte. Hier hat Adolf Hildebrand mit Meißel und Feder geistreich über Formgedanken gesprochen. Und wie vor fünfzig Jahren ein Deutscher, Anselm Feuerbach, an Puvis' Seite arbeitete, dürften ihm heute Ludwig von Hofmann, Stuck oder Klinger geistig näher stehen, als das junge Frankreich.

GUSTAVE MOREAU

Der Tod Gustave Moreaus ist in Deutschland so spurlos vorübergegangen, daß ich erst Kunde davon erhielt, als Hermann Bahr mich aufforderte, einen Nekrolog für „Die Zeit“ zu schreiben. Eigentlich weiß ich über Moreau nichts. Das heißt: ich habe fünf oder sechs seiner Bilder im Original gesehen und kenne die anderen in Nachbildungen. Aber obwohl ich seit langer Zeit ein- oder zweimal jährlich nach Paris komme, hatte ich nie Gelegenheit, ihn kennen zu lernen, noch gelang es mir, jemanden aufzuspüren, der ihn kannte.

Moreau als Mensch war den Pariser Künstlern ein dunkler Begriff. Viele wußten seinen Namen kaum. Andere erinnerten sich, Bilder von ihm gesehen zu haben, meinten aber, der Mann müsse lange tot sein. Einige wenige erzählten von einer geheimnisvollen Werkstatt, in der es aussehen solle, wie in einem Juwelenladen, von einem Berge Sesam, der sich nur auf ein Zauberwort öffne und wo inmitten glitzernder Dinge ein alter Sonderling hause, der Morphinist sei und seit Jahrzehnten allen Verkehr mit der Außenwelt abgebrochen hätte.

Gustave Moreau ist es seltsam ergangen. Aus Julius Meyers 1867 erschienener Geschichte der französischen Malerei ersieht man, daß er damals ein vielbesprochener Meister war, der nicht nur in Frankreich wegen seiner

„Seltsamkeiten“ Aufsehen machte, sondern — was viel sagen will — sogar einen deutschen Schriftsteller zu längerem Exkurs veranlaßte. Dann herrscht über ihn ein ganzes Menschenalter lang Stillschweigen. Wenigstens entsinne ich mich aus dieser Zeit nur eines kurzen Artikels in „L'Art“, wo unter den „Parias des Salon“ auch Moreaus Name genannt wird. Erst 1892 taucht er wieder auf, aber nicht in einer Kunstzeitschrift, sondern in einem sehr „perversen“ Roman. Huysmans in „À rebours“ ruft das Gedächtnis Moreaus wach durch die wunderbare Art, wie er die „Salome“ beschreibt. Bald darauf beginnt die „Gazette des Beaux-Arts“ sich mit ihm zu beschäftigen und bringt einen Aufsatz aus der Feder Ary Renans. Dieser feine Maler und ebenso feine Schriftsteller, der Sohn Ernest Renans, ist mütterlicherseits ein Enkel Ary Scheffers. Damit ist angedeutet, wo Moreaus Ausgangspunkt zu suchen ist: im Romantismus der dreißiger Jahre.

Welch duftige delikate Blüten dieser früh hingewelkte romantische Baum getragen, kam erst seit einigen Jahren, seit wir selbst „Neuromantiker“ geworden, in Erinnerung. Von den deutschen Nazarenern, deren spätere Werke in ihrer kraftlosen Weichheit so unleidlich sind, wurden Jugendarbeiten hervorgezogen, aus denen man mit Erstaunen sah, daß selbst die Führich, Schnorr und Cornelius, bevor sie Akademiedirektoren wurden, große Revolutionäre waren, Stürmer und Dränger, die der verwischten Charakterlosigkeit des Klassizismus die knorrige Herbheit des Quattrocento mit schroffer Entschiedenheit entgegensetzten. In Frankreich wurde namentlich ein Künstler entdeckt, der zu Lebzeiten wegen seiner „archaischen Sprödigkeit“ nur Tadel gefunden hatte: der 1856 im Alter von 36 Jahren

verstorbene Chassériau. Bei seinen Werken schweigt in der Tat jede chronologische Schätzung. Wenn das Datum seines Todes nicht feststünde, würde man nach Stil und Empfindung die Lithographien Chassériaus eher in die neunziger als in die vierziger Jahre setzen, so romantisch ist dieses Griechentum, eine so traumhaft mystische — ich möchte sagen, so wagnerische Parsifalstimmung entwickelt sich aus diesen herben, den Primitiven entlehnten Formen.

Gustave Moreau, 1826 geboren, war Schüler Théodore Chassériaus. Noch mehrere Jahre nach dem frühen Hinscheiden seines Meisters setzte er ihm ein Denkmal in dem Bild „Der junge Mann und der Tod". An einem Jüngling, der die Krone der Unsterblichkeit sich aufs Haupt setzen will, gleitet nebelhaft wie ein Phantom ein unheimliches Weib mit Stundenglas und Schwert vorüber. Kein Ringen findet statt. Keines der burlesken Totentanzmotive ist aufgegriffen. Allein der Blick ihres Medusenauges, die Berührung ihres eisigen Leibes läßt sein Blut erstarren.

Moreau malte das Bild in Italien, wohin er unmittelbar nach Chassériaus Tode übersiedelte und das zehn Jahre lang seine Heimat blieb. Gerade damals hatte dort eine neue große Bewegung begonnen. Nachdem die quattrocentistische Strömung vom Beginne des Jahrhunderts rasch ins Cinquecento eingemündet und akademische Normalkunst geworden war, hatte in England Ruskin von neuem die Blicke auf das Quattrocento gelenkt. Holman Hunt, Madox Brown und Millais waren aufgetreten mit jenen präraffaelitischen Werken, in denen sie so täuschend sich den Anschein Primitiver gaben. In Frankreich hatte die Plastik die bedeutsame Schwenkung von der Antike zu Donatello und Verrocchio gemacht. Der Prix de Florence

war begründet und Paul Dubois mit seinen ersten Arbeiten hervorgetreten. Parallel damit hatte Elie Delaunay begonnen, seine bronzenen, wie Medaillen herausgearbeiteten Bilder zu malen.

Moreau teilt mit diesen Meistern die Begeisterung für die Frührenaissance, deren strenges Formstudium und männliche Herbheit ihn anzog. Aber in seinem Empfinden ist er durch eine tiefe Kluft von ihnen getrennt. Die Engländer sowohl wie Delaunay erscheinen als gesunde Naturalisten im Sinne der Primitiven. Alle ihre Werke sind von konziser fester Mache, streng und wahr mit mikroskopischer Genauigkeit nach der Natur gemalt. Moreau, seinem Lehrer Chassériau folgend, leitete die Strömung aus dem ursprünglichen Naturalismus in duftigen Archaismus über. Während die anderen nur in der Anschauung den Primitiven folgten, ist es bei Moreau nicht schwer, die direkten Entlehnungen nachzuweisen, aus denen seine Bilder bestehen. Die zweite Phase des englischen Präraffaelitentums, Burne Jones namentlich, bietet die entsprechende Parallele. Er sowohl wie Moreau sind Gourmets. Beide haben, um neue Kunst zu schaffen, von allen Formen der Vergangenheit die zierlichsten, köstlichsten ausgewählt. Beide pflückten ihre Blumen im Garten der alten Meister und stellten sie zu neuen Buketten zusammen. Ihr persönlicher Geschmack liegt nur in der Wahl. Botticelli, Perugino, Bellini, Giorgione, das sind die hauptsächlichsten Namen, die bei Burne Jones in Frage kommen. Moreau bevorzugt noch seltenere Leckerbissen. Während bei dem Engländer eine raffinierte Einfachheit vorherrscht, sind die Werke des Franzosen preziös überladen. Eine wahlverwandte Stimmung verband ihn namentlich mit der Dekadenzschönheit. Er liebte die Bildhauer

der hadrianischen Kaiserzeit, die in strenge archaische Formen die Empfindung ihrer eigenen raffinierten Epoche hineinlegten, aus schwarzem und weißem Marmor, aus Gold und Juwelen hieratisch feierliche Idole zusammensetzten. Die Byzantiner nicht minder zogen ihn an, jene ernsten, von Goldgrund umflossenen musivischen Heiligen, die starr und düster, geheimnisvoll beschwörend, wie steinerne Gesetztafeln von den Wänden alter Basiliken niederstarren. Von den Quattrocentisten wurde namentlich Carlo Crivelli sein Ideal, jener merkwürdige venezianische Verfallzeitler, in dessen Werken byzantinische, umbrische und paduanische Elemente zu einem so seltsamen Potpourri zusammenklingen. Ihm entnahm er die goldstrotzende Pracht plastisch aufgesetzter Ornamente, all die glitzernden Edelsteine und funkelnden Geschmeide, mit denen Crivelli so grausam seine Märtyrer, selbst das Kreuz des sterbenden Heilandes, ziert. Die Ferraresen gaben ihm die Vorliebe für smaragdgrüne, scharlachrote und goldig leuchtende Gewänder, den Geschmack an kostbaren, kunstvoll aufgebauten Thronen, die auf Kristallsäulen ruhen, mit vergoldeten Bronzereliefs, mit Engelstatuetten und schillernden Mosaiken überreich verziert sind. Wie an Crivelli die affektierte Süßigkeit, bewunderte er an Tura die wuchtige Plastik der würzig herben, steifknochigen Figuren. Doch man müßte ein Buch schreiben, um einigermaßen Moreaus Studienkreis zu umgrenzen und alle seine Vorbilder festzustellen. Denn er suchte seine Ideale nicht auf der Landstraße. Er war im höchsten Grade wählerisch in seinen Geistesgenüssen, empfänglich nur für solche Werke, die selbst schon Erzeugnisse eines Ausnahmezustandes waren, in denen die mannigfachsten Säfte und Düfte sich mischen. Weit mehr als Bilder

pflegte er Fayencen zu Rate zu ziehen. Kupferstiche und Holzschnitte ganz entlegener Meister verwandelten unter seinen Händen sich in sprühend leuchtende Bilder. Altgriechischen Vasenmalereien und orientalischen Miniaturen gab er neues Leben. In den architektonischen Hintergründen seiner Bilder überbietet er alles, was an phantastisch prunkvollen Entwürfen im Geist byzantinischer und maurischer Baumeister gelebt haben mag. Selbst auf die Landschaft erstreckt sich sein Schmuckbedürfnis. Alles gleißt und glitzert. Reich sind die Formen, funkelnd die Farben. Leonardos Felsgrotten und Mantegnas Steinbrüche, die blühenden Auen Benozzo Gozzolis und die zitterigen Bäumchen Peruginos, grüne Seen, dunkelblaue Himmel und purpurne Berge vereinen sich zu neuen Formationen — ungeheuerlich manieriert, unmöglich, wenn man an die Wirklichkeit denkt, und doch der natürliche Wohnplatz der Wesen, die Moreaus Phantasie erträumt.

Die hauptsächlichsten Bilder, die er von Italien in den Salon schickte, waren „Ödipus und die Sphinx" 1864, „Jason, der den Drachen erlegt hat" 1865, „Diomedes, der von seinen Pferden zerrissen wird" und der „Tod des Orpheus" 1866. Daß sie in Paris nicht verstanden wurden, ist leicht erklärlich. Das ganze Interesse der jungen Kritiker gehörte damals dem Naturalismus, der unter Courbets und Manets Führung seine entscheidenden Schlachten schlug. Man wollte die Wirklichkeit erobern und eroberte sie. Das Joch der alten Meister wollte man abschütteln und schüttelte es ab. Was sollte inmitten dieses scharfäugigen positiven Geschlechts ein Träumer, der auf die verklungenen Weisen begrabener Jahrhunderte lauschte, ein Nachahmer, der eklektisch seinen Honig aus den Blüten des Quattrocento

zusammentrug, ein Nachzügler, der nicht einmal von den Errungenschaften des Pleinarismus Notiz nahm.

Noch weniger wußten die Alten, was sie mit Moreaus Werken beginnen sollten. Denn mit Cabanel und Bonguereau hatte er ebensowenig wie mit Courbet und Manet gemein. Seine Bilder schmeichelten nicht durch rundliche Schönheit, drängten sich nicht auf durch gespreizte Gesten. Den einen erschienen sie schon der Farben wegen zu grün und zu blau, den anderen in ihren harten Umrissen zu eckig. Alle vereinigten sich in dem Urteil, daß Moreau die alten Meister nicht recht verstanden habe. So streng die Formen im Sinne der Florentiner und paduanischen Schule durchgeführt seien, schreibt Julius Meyer, so zeigten sich neben dieser ernsten und tüchtigen Bestrebung doch seltsame Launen und Spielereien. Alles sei so sehr mit den absonderlichen Gelüsten einer verfeinerten Epoche durchsetzt, daß Moreau nur als entarteter Schüler der Primitiven gelten könne.

Heute hebt er sich gerade vermöge dieser „Entartung“ als eigenartige große Persönlichkeit aus dem Imitatorentroß der sechziger Jahre heraus. Seine Zeit brach erst an, als die naturalistische Strömung vorübergeflutet war und Sar Péladan das Programm der Rosenkreuzer verkündete: es gelte alles zu malen, was an Mythen die Welt Schönes gesehen, und dieses Mythenhafte bis zum Mystizismus zu durchdringen; nur solche Werke könnten die Anzahl unserer Gefühle bereichern, neue feine Sensationen uns geben. Damals erkannte man in den Kreisen der Jüngsten, wie weit Moreau — selbst als Kolorist — seiner Zeit vorausgeschritten. Damals zeigte sich, wie unrecht man gehandelt, als man Moreaus einsame, exzentrisch vornehme Erscheinung mit den zünftigen Idealisten verwechselte. Die bemühten

sich, Stoffe aus der Antike und der Renaissance auch mit den Empfindungen jener Zeitalter zu bearbeiten. Moreau bedient sich der entlehnten Formen nur, um sie mit modernem Geiste zu füllen. Er nimmt die alten Legenden auf, modelt sie aber um, entdeckt in ihrem Kern moderne Leidenschaften, durchsetzt sie mit neuen, dem Inhalt unseres Zeitalters entnommenen Stimmungen.

Huysmans hebt in seinem Buche gerade diesen Zug hervor. ,,Er wünschte Gemälde, die sein Nervensystem durch hysterische Sensationen erschüttern sollten. Vor Moreaus Salome saß er oft träumend. Ein Thron, dem Hochaltar einer Kathedrale gleich, steht unter gewaltigen Wölbungen, die aus niedrigen Säulen emporwachsen, glasiert mit bunten Ziegeln, in Mosaik gefaßt und mit Lasursteinen und Sardonyxen eingelegt. In der Mitte des Tabernakels, das den Altar überragt, sitzt der Tetrarch Herodes, auf dem Kopfe die Tiara, die Beine emporgezogen und die Hände auf die Knie gestemmt. Seine Haut ist gelb wie Pergament, alterszerstört und voller Falten. Sein langer weißer Bart wallt wie eine Wolke über das Edelgestein, mit dem sein aus Goldstoff gefertigtes Gewand besät ist. Um diese unbewegliche Statue, die in der eigentümlichen Stellung des Hindugottes wie erstarrt dasitzt, brennen Spezereien, leichte Rauchwölkchen verbreitend, glitzern Edelsteine von der Decke des Thronhimmels hernieder. Und in dieser heißen, von Wohlgerüchen geschwängerten Luft steht Salome, eine Lotosblume in der Hand. Langsam nähert sie sich auf den Fußspitzen, nach den Klängen einer Gitarre, deren Saiten eine auf dem Boden hockende Frau schlägt. Das Gesicht andächtig, feierlich, beginnt sie fast erhaben ihren wollüstigen Tanz, der die schlummernden

Sinne des alten Herodes wecken soll. Ihr Busen wogt, und bei der Berührung der im Kreise wirbelnden Halskette richten sich ihre Brüste in die Höhe. Auf der jungen Haut blitzen die Diamanten. Ihre Armbänder, ihr Gürtel, ihre Ringe werfen strahlende Funken über ihr prunkhaftes, mit Perlen besätes, gold- und silberbesticktes Gewand. Es ist ein zarter Panzer aus feiner Goldarbeit, an den Maschen mit Edelsteinen verziert, deren Feuer sich schlangenartig kreuzt über der matten teerosenzarten Haut: glänzende Insekten gleichsam mit strahlenden Flügeldecken, die einen rot marmoriert, die anderen hochgelb punktiert, diese stahlblau gefleckt, jene pfauengrün getigert. Weder Matthäus, noch Marcus, noch Lucas verbreiten sich über den berauschenden Zauber, über die moralische Versunkenheit dieser Tänzerin. Sie bleibt verwischt, geheimnisvoll und verloren in dem fernen Nebel der Jahrhunderte, unfaßbar den realen alltäglichen Geistern, spröde gegenüber dem Maler des Fleisches, Rubens, der sie in eine flandrische Schlächtersfrau verwandelte; unverständlich allen Schriftstellern, die niemals die aufregende Begeisterung der Tänzerin, die raffinierte Geistesgröße der Mörderin darstellten. Erst in Moreaus Werk hat diese übermenschliche, seltsame Salome Gestalt gewonnen. Sie ist nicht allein die Tänzerin, die durch wollüstige Windungen ihrer Hüften einem geschwächten Greise den Schrei frivoler Begier entlockt, sich den Willen eines Königs durch die Bewegungen ihres Leibes und das Zittern ihrer Schenkel unterwirft. Sie wird unter Moreaus Händen das Symbol der Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie. Das Aquarell ,,Die Erscheinung" wirkt noch aufregender. Auf diesem Gemälde erhebt sich der Palast des Herodes auf schlanken regenbogenfarbigen Säu-

len, wie eine Alhambra, aus maurischen Kacheln wie mit silbernem Mörtel und goldenem Zement zusammengefügt. Arabesken gehen von Lasursteinen aus und schlängeln sich um glitzernde Kuppeln. Mit Perlmutter sind die Friese eingelegt. Hier ist der Mord vollzogen. Der Henker steht unbeweglich, die Hände auf dem Knauf seines langen, blutüberströmten Schwertes gestützt. Doch das abgeschlagene Haupt des Heiligen hat sich von der Schüssel erhoben. Fahl, den bleichen Mund offen, den Hals karmoisinrot, triefend von Blut, schwebt es in der Luft. Ein musivischer Heiligenschein umgibt den Kopf und wirft seine Lichtstrahlen über die Säulenhalle. Fest, durchbohrend heftet sich der Blick der gläsernen Augäpfel auf die Tänzerin. Diese stößt mit einer Gebärde des Entsetzens die schreckliche Vision zurück. Sie ist fast nackt. In der Aufregung des Tanzes haben sich die Kleider gelöst, die Goldstoffe sind herabgefallen. Nur noch mit dem Goldschmuck und den durchsichtigen Juwelen ist sie behangen. Mit weit geöffneten Augen, die Hand krampfhaft auf den Busen gepreßt, starrt sie die Erscheinung an, den schrecklichen Kopf, der, nur für sie allein sichtbar, immer noch strahlt, immer noch blutet, kleine dunkelpurpurne Perlen an den Spitzen des Bartes und Haares ansetzend. Der Tetrarch aber, etwas vorgebeugt, die Hände auf den Knien, sitzt keuchend da, wahnsinnig betört durch die Nacktheit dieses jungen, von wild aufregenden Wohlgerüchen, von Weihrauch und Myrrhen umdufteten Körpers."

Als Huysmans diese Sätze schrieb, war Moreau 66 Jahre alt. Er hatte seinen Triumph noch erlebt, aber als gebrochener Mann. Eine interessante Vorlesung, die Dechanel kürzlich im Collège de France hielt, handelte vom

Einfluß der Stimulantien — Morphium und Alkohol — auf die Literatur. Ein ähnliches Buch wird später sicher auch über Kunst geschrieben werden und viele Streiflichter auf Rossettis wie auf Moreaus Schaffen werfen. Meines Wissens hat er seit zehn Jahren überhaupt nicht mehr gemalt. Er gehörte nicht wie Boecklin zu den starken ausdauernden Naturen, die unbeirrt von Mißerfolgen in selbstherrlicher Ruhe ihren Weg gehen. Nervös und reizbar, fand er sich schwer im Leben zurecht, wurde durch jeden Mißerfolg, durch jeden scharfen Hauch der Kritik verstimmt und in seinem Schaffen gehemmt. Die Zahl seiner Bilder ist überaus gering. Allgemein bekannt ist, weil er im Louxembourg hängt, nur der Orpheus: jenes thrazische Mädchen, das in stiller Trauer Haupt und Lyra des Orpheus von den Ufern des Erebos daherbringt. In seinem Bilde „Ödipus und die Sphinx" wagte er als erster ein Problem, das neuerdings wieder so viele — Stuck, Khnopff u. a. — beschäftigte. Er versuchte Augen zu malen, wie sie Poe oft beschreibt, „denen der Hypnotisierte folgen muß, die ihn festnageln, ihm begegnen, wo er geht und steht, die mit ihrem leblosen Glanze die Welt erfüllen". Auf seinem Bilde „Helena vor den Mauern Trojas", schreitet die Zauberin gleich einer Goldelfenbeinstatue mit funkelnden Diamanten behängt, gefühllos, unempfindlich, eine Gottheit des Unheils über röchelnde Leichen. In dem Bilde der Galatea trieb er seine preziöse Zierlust am weitesten. Die Grotte glitzert wie ein Juwelenkasten. Blumen aus Edelsteinen, Korallen aus Gold strecken ihre Zweige aus und öffnen die Kelche. Über anderen Werken, wie dem Tod des David, ruht eine müde Opiumstimmung, die träumerische Indolenz orientalischen Geistes. Baudelaire, der auch Morphinist war, ist literarisch

wohl allein zu vergleichen. Einiges von Mallarmé oder die Aphrodite Pierre Louys' vermittelt ebenfalls die Stimmung Moreauscher Bilder.

Seine Kunst ist nach alledem keine gesunde Speise. Sie ist für überreizte Feinschmecker, die im Leben gerne die aparten Genüsse aufsuchen. Als echter Dekadent weniger schaffend als aufnehmend, hat er die halbversunkenen Schätze alter Kulturen gehoben, hat es verstanden, in den Bildern der alten Meister und den Figuren alter Legenden Nuancen zu sehen, die früher überhaupt nicht bemerkt waren. Er erscheint in seinem ganzen Wesen als Sproß einer angefaulten mürben Kultur und besiegelte nur das Schicksal des Dekadenten, als er in vorzeitiger Sterilität den Pinsel aus der Hand legte. Die „Korrumpierten" unserer Zeit wünschen ihn trotzdem nicht anders, bedauern nicht einmal sein frühzeitiges Verstummen. Denn wäre er gesünder gewesen und hätte er mehr gemalt, so würden wir, was wir an Quantität gewonnen hätten, an Qualität verlieren. Sowohl die Intensität seines Empfindens, wie das wunderbare Mosaik der Form, in das er künstelnd diese Empfindung goß, waren nur möglich bei einem so krankhaft überreizten Geist, dessen ästhetischer Gaumen durch tausend Genüsse verbildet war und dessen Nerven nur bei exotischen, absonderlichen Dingen vibrierten. In diesem Sinn, als Abstraktor von Quintessenz, ward er unserer Generation der Offenbarer einer neuen Schönheit. Und gehören seine Werke wegen ihres archäologischen Charakters nicht zu denen, die formell die Kunstgeschichte bereicherten, so werden sie in ihrer nervösen Feinheit doch auch späteren Geschlechtern noch viel vom Gefühlsleben dieses seltsamen Jahrhundertendes erzählen.

EUGÈNE CARRIÈRE

Gustave Geffroy hat in der Einleitung zum Carrièrewerk das Leben seines Freundes erzählt. Er berichtet, daß Eugène Carrière, ein Sproß elsässischen und flämischen Blutes, am 21. Januar 1849 geboren wurde und seine Jugend in Straßburg verlebte. 1870 habe er den Krieg mitgemacht und sei als Gefangener nach Dresden gekommen, wo ihm die Gemäldegalerie die ersten künstlerischen Eindrücke gab. Dann sei er bei Cabanel eingetreten, habe aber mehr als von diesem von den alten Meistern im Louvre gelernt.

In der Tat hat Carrière mit ganz altmeisterlichen Bildern begonnen. Chardin, der feine Chardin, war sein Führer. Ihm ähnelt er, wenn er in Jugendwerken hübsche Szenen aus dem häuslichen Leben schildert: Kinder, die bei ihren Schulaufgaben sitzen, junge Mütter, die ihr Baby herzen, oder Buben, die mit einem Hündchen spielen. Alles ist hier, wie bei Chardin, auf kühle, silbrige Werte gestimmt; das feine Blau eines Bandes, das zarte Rosa einer Schärpe, das Weiß einer Blume, einer Schüssel, eines Schreibheftes klingt als einziger heller Farbenton in die grauschwarze Harmonie hinein.

Später trat zum Einfluß des Rokokos noch der des Impressionismus hinzu. Gewiß, auf den ersten Blick scheint Carrière der Gegenpol des Impressionismus zu sein. Denn die Impressionisten malten die Tageshelle und die Capricen

künstlichen Lichtes. Carrière bewegt sich ausschließlich in der Dämmerung, im Dunkel. Die Dunkelmalerei Ribots fand bei ihm ihre Fortsetzung. Doch mit einer neuen Nuance, die nur der Impressionismus ihr geben konnte. Die Dunkelheit bei Ribot ist undurchsichtig und soßig. Carrière malt ein Dunkel, in dem es lebt, webt und atmet: als ob das Auge, vom Licht geblendet, in die Dämmerung blickte.

Auch in den Motiven folgte er den Impressionisten, doch ganz auf seine Art. Blitzschnelle Bewegungen zu erhaschen, der Gebärde und des Ausdruckes, war ja das Hauptprogramm des Impressionismus gewesen. Ein schelmisches Lächeln, kokettes Schmollen, eine rasche Geste, das Straßengewühl, das Tohuwabohu des Tanzsaales, Turf und Ballet — das waren die Dinge, in deren Wiedergabe Manet, Renoir und Degas exzellierten. Carrière steht diesen Meistern gewissermaßen als der Philosoph des Unbewußten gegenüber. Er malte die vagen Empfindungen der Seele, die noch nicht die Bewußtseinsschwelle überschreiten, malte Bewegungen, die gar keine Willensäußerungen sind, sondern instinktiv, wie in dumpfem Traume, gemacht werden. Hauptsächlich beschäftigte ihn also das Kind, nicht das verständige Baby, nein, der Säugling, dessen Seele noch kaum erwacht ist. Er zeigt es, wie es schlaftrunken die Augen öffnet, wie es mit den Lippen gierig hungrig die Mutterbrust sucht, wie es stumpfsinnig, einem jungen Hunde gleich, vor sich hindöst, wie es lacht oder jauchzt, ohne zu wissen warum, wie es mit den Patschhändchen täppisch nach dem Hals der Mutter greift, wie es sich an sie drückt, nicht aus Liebe, nur der animalischen Wärme wegen, weil sie ihm ein Brutofen, ein warmer Brutofen ist. Rein animalisch ist auch die Mutter. Sie ist das Weibchen, das ihre Brut beschützt.

Ganz instinktiv, ohne zu denken und zu fühlen, öffnet sie den nährenden Busen, ganz instinktiv preßt sie ihre Lippen auf die des Kindes, wie eine Katze, die ihr Junges leckt. Oder sie ist eingeschlafen, entkräftet, überarbeitet, mit dem Kind auf dem Schoß, wie eine Löwin, die gleich auffahren würde, wenn Gefahr sich zeigte. Dieses ganze Gebiet des Unbewußten hatte vor Carrière überhaupt keinen Interpreten.

In anderen Bildern hat er dann das Erwachen der Seele, das Lebendigwerden des Körpers geschildert. Ein kleiner Kerl, ganz zusammengekrümmt vor Eifer, ackert und kritzelt mit dem Bleistift auf einem Blatt Papier. Ein größeres Mädchen prüft selbstzufrieden, ob die Buchstaben, die es machte, an Schönheit denen des Vorlageheftes gleichkommen. Ein Bube, der Musikstunde hat, starrt auf das Notenheft und setzt tastend den Violinbogen an. Ein anderer liest; Hand und Lippen folgen langsam, mechanisch den Lettern. Das haben ja vorher hundert andere gemalt, doch wie oberflächlich erscheinen ihre Bilder neben Carrières erstaunlichen Analysen! Wenn die Kunst, sagt Nietzsche, in den abgetragensten Stoff sich kleidet, erkennt man sie am besten als Kunst.

Weiter die Werke, die stumpfes Hinbrüten, schweres Ausruhen, plötzliches Auffahren aus Träumen oder maschinenhaft automatische Bewegungen zeigen. Ein Weib strickt. Ein anderes kämmt sich oder frottiert sich nach dem Bad oder löst das Korsett. Viele schlafen. Der Kopf ist auf die Tischplatte gesunken, schlaff und tot hängen die Arme hernieder. Gerade in der Wiedergabe solcher Zustände hat Carrière Erstaunliches geleistet. Das sind keine Genrebilder, keine Modellposen, sondern Werke, die

an die Nacht des Michelangelo streifen. Das ist der Schlaf, der dumpfe, lastende Schlaf, der den Körper übermannt und betäubt, die Glieder willenlos hierhin und dorthin wirft.

Auch seiner Kreuzigung gab dieses Dumpfe, willenlos Apathische ihre seltsam beklemmende Wirkung. Da war kein Pathos, kein tragischer Schmerz. „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen!“ lauteten die letzten Worte, die Jesus zu seiner Mutter sprach. So steht sie unter dem Kreuze, verständnislos für das Unfaßbare seines Opfertodes, eine Arme im Geiste, eine glucksende Henne, der man ihr Küchlein nahm. Und das Äußerste in der Wiedergabe solch dunkler, den Körper elektrisch durchzuckender Gefühle leistete er in dem Bilde des Theaters von Belleville. Es ist ganz seltsam, in solch einem Volkstheater zu weilen, all diese Leute zu beobachten, die von bourgeoiser Blasiertheit noch unberührt sind. Wenn auf der Bühne etwas Rührseliges, Gruseliges, ein großer Knalleffekt kommt, dann muß man sehen, wie sie mitleben, wie sie sich vorbeugen und aufrecken, wie sie weinen, stieren und lauern. Die vielen Hunderte scheinen zu einem Wesen zu werden, das eine einzige Seele, den nämlichen Herzschlag hat. Eine solche Massenhypnose, bei der man nicht denkt, nur sich willenlos hingibt, hat Carrière in dem Theaterbilde mit einer Wucht sondergleichen gemalt.

Hat solch Interpret vager, unbewußter Seelenzustände auch Porträtmaler sein können? Vermochte er das geistige Wesen großer Persönlichkeiten zu fassen? Nun, Carrières Bildnisse sind seelische Dokumente allerersten Ranges. Man muß sich vorstellen: nicht beim Photographen nur wird posiert, auch zur Porträtsitzung zieht man die Feiertagsseele an. Bildnisse, die wirklich einen Menschen so in seiner

Versunkenheit geben, als hätte er sich unbeobachtet gefühlt, sind überaus selten. Und solche Werke nur, die das Unbewußte packen, zeigen das Seelenleben unverfälscht; statt der stereotypen Attitüde, wie sie jeder annimmt, wird die Grundnote der Persönlichkeit gegeben. Carrière gibt sie. Man sehe diesen jugendlich elastischen alten Herrn mit dem glühenden, schwarzen Auge und dem grauen, wie gepuderten Haar. Sofort wird die Erinnerung an das galante Jahrhundert, wird die Erinnerung an die Worte lebendig, mit denen George Sand ihren Großvater beschreibt: „Mein Großvater war schön, elegant, sorgfältig gekleidet, fein parfümiert, munter, liebenswürdig und zärtlich bis an seinen Tod.“ Alles, was uns der Name Edmond de Goncourt bedeutet, hat sich in Carrières Bilde kristallisiert. Oder man sehe den schlanken, spirithaft abgezehrten Herrn mit dem leidenden Christuskopf, der sich wie fröstelnd an sein Töchterchen schmiegt. Nur Alphonse Daudet kann so aussehen. Man sehe diesen Kerl mit dem Sokratesschädel, den kleinen absinthgetrübten Augen, dem borstig struppigen Bart und den sinnlichen Lippen, in denen ein so großer unstillbarer Schönheitsdurst zu leben scheint. Es wird von Verlaines Wesen mehr in dem Bildnis erzählt, als eine lange Biographie es könnte. Über die vulgäre Ähnlichkeit hinaus werden Carrières Bildnisse zu Monumenten, nur jenen Denkmälern vergleichbar, in denen Rodin der Viktor-Hugo-Jdee, der Balzac-Idee Gestalt gab.

Damit ist der Geistesverwandte Carrières genannt. Was Rodins Werke zu so gewaltigen Schöpfungen macht, ist die Lebensfülle, die in jedes geschnürt ist. Nie herrscht die tote kalligraphische Linie. Statt bedeutungsloser Einzelheiten sieht man nur lebende Punkte. Von Carrières Werken

gilt das gleiche. Es ist kein Zufall, daß das Plakat der unvergeßlichen Rodinausstellung, die 1900 am Pont d'Alma die Welt entzückte, von Carrière war und daß er — in dem Denkmal Verlaines, das er für Nancy schuf — sich selber als Bildhauer versuchte. Denn es ist plastischer Geist, der in seinen Werken waltet. Sein Selbstporträt zeigt ihn, wie er mit zusammengekniffenen, fast geschlossenen Augen spähend umherblickt. Und was für eine Wirkung solch Blinzeln hat, kann jeder selber erproben. Nebensächliches tritt zurück, Widerstreitendes eint sich zu Harmonien, nur noch die Hauptakzente, die accents aigus, bemerkt man: die großen, entscheidenden Formen von Schatten und Licht modelliert. Diese Hauptakzente weiß Carrière mit nie versagender Sicherheit zu packen. Alles Gleichgültige, Insignifikante ist ausgemerzt.

Wie Blöcke wirken die Gestalten; man glaubt sie umtasten zu können. Das Licht rundet die Flächen, vermittelt die Übergänge, gibt jedem Ausdruck, jeder Bewegung suggestives Leben. In seinen Skizzen besonders meint man der Hand zu folgen, wie sie tastend, knetend und formend den Stoff beseelt. Wie in Ton modelliert wirken in ihrer breiten Flächenbehandlung manche Zeichnungen. Auf große Formenkomplexe ist in seinen Landschaften jeder Erdwinkel zurückgeführt. Zuweilen fährt sein Pinsel scheinbar gedankenlos über die Leinwand, und mit einem einzigen Strich ist der Fall eines Gewandes, der ganze Organismus eines Fußes, einer Hand gegeben. Über einen solchen Künstler, dem alles Literarische fehlt, zu schreiben, ist ja ein vergebliches Beginnen. Doch die Amateure werden Carrière stets als einen derjenigen schätzen, die die Kunst in ihrer reinsten Form begriffen.

MILLET

Von dem Buche der Engländerin Julia Cartwright ist kürzlich bei Hermann Seemann in Leipzig eine deutsche Ausgabe erschienen. Eine sehr drollige Übersetzung. Millet schreibt etwa, er möchte nicht für einen Saint-Simonisten, das heißt für einen Revolutionsmann, gehalten werden, Fräulein Schröder, die von Saint-Simon nichts weiß, übersetzt: „Ich bin kein heiliger Simonist“. Oder Millet klagt: „Gestern war ich vergeblich (pour le roi de Prusse) in Paris“. Fräulein Schröder erzählt dem Leser, er sei im Juli 1866 wegen des Königs von Preußen nach Paris gefahren. Das sind doch Dummheiten, die vieles hinter sich lassen, was wir an ausländischen Übersetzungen deutscher Werke bespötteln. Und überhaupt zeigt das Buch, daß die Biographie Jean François Millets noch immer zu schreiben bleibt. Sein Platz in der Kunstgeschichte wird erst fixiert sein, wenn er nicht mehr in der Luft schwebt, sondern auf dem breiten Untergrund einer Geschichte des Bauernbildes sich erhebt.

Eine Geschichte des Bauernbildes. Wer sie zu schreiben versucht, steht vor der seltsamen Tatsache: Bauern gab es von jeher. Zu Spaten und Rechen griffen Adam und Eva, als sie der Engel aus dem Garten Eden vertrieb. Aber Bauernbilder beginnen erst in ganz später Zeit. In der älteren Malerei konnten sie nicht vorkommen, weil damals die Kunst noch ausschließlich der Kirche diente. Höchstens

wenn die Anbetung des Christkindes oder ähnliche Themen behandelt wurden, durften Bauern den Heiligen ihre Reverenz erweisen. Einige Meister wie Hugo van der Goes und Lukas Cranach wirkten in solchen Darstellungen oft sehr echt. Es sind derbe, sonnenverbrannte, wetterfeste Gestalten, die auf dem berühmten Portinarialtar des Goes sich an Maria herandrängen. Und Cranach, wenn er, statt im 16., im 19. Jahrhundert gelebt hätte, wäre ein Bauernmaler sondergleichen geworden. Zeugnis ist besonders sein Bilderzyklus aus dem Leben des heiligen Nikolaus in Grimma. Sie haben etwas Erdenschweres, scheinen mit dem Boden verwachsen, alle diese vierschrötigen Bauern, die da mit Getreidesäcken hantieren, oder die Peitsche schwingend neben ihren Ackergäulen gehen. Doch, wie gesagt, es handelt sich hier noch nicht um selbständige Bauernbilder, nur um Staffagefiguren kirchlicher Werke. Mit dem Bauer als solchem hat sich damals nur die graphische Kunst beschäftigt. In dem Buch von Adolf Bartels über den „Bauer der deutschen Vergangenheit“ sind zahlreiche Illustrationen aus dem 15. und 16. Jahrhundert veröffentlicht, die zum Teil sehr erheblich das arbeitsvolle Leben des Landmannes schildern. Viele andere Blätter — aus dem Oeuvre Albrecht Dürers und des Lukas van Leyden, des Sebald Beham und Daniel Hopfer — sind in Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch zusammengetragen. Doch hier tritt schon hervor, was dann jahrhundertelang der durchgehende Charakterzug aller Darstellungen bleiben sollte. Hans Sachs beschrieb damals die Bauern mit den Worten:

Eine unfrohe und struppige Rotte,
Grindig und lausig, zottig und knotig,

Zerrissen, zerlumpt, schmutzig und kotig,
Grob, ungeschickt, tölpisch und dumm,
Plump und zuchtlos, faul und krumm.

Ganz ebenso haben die Künstler, wenigstens die meisten, im Bauern nur einen rohen Patron gesehen, der wegen seiner abenteuerlichen Physiognomie und seines unflätigen Benehmens wert war, gezeichnet zu werden. Er muß auf Kirchweihen fressen, saufen und sich entleeren, auf Hochzeiten sein steifgefrorenes Tanzbein schwingen. So blieb er auch, als er seit dem Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts aus dem engen Rahmen des Kupferstiches in den größeren des Ölbildes hineintrat. Es sonderte sich damals die Profanmalerei von der kirchlichen ab. Der große Zug wurde angetreten, der die Malerei vom Himmel auf die Erde herniederführte. Pieter Brueghel trat auf, der, als der ersten einer, Stoffe, wie sie die deutschen Kleinmeister in ihren Holzschnitten und Kupferstichen behandelt hatten, nun auch zum Thema von Bildern machte. Und gewiß — Pieter Brueghel war ein mächtiger Meister. Seine Bilder sind monumental in ihrer enormen, grandios-heroischen Häßlichkeit. Doch sind das wirkliche Bauern? Sind es nicht die Elementargeister der Felder, Bestien der Scheußlichkeit, fürchterliche Symbole der bête humaine? Brueghel folgte auf die Spätrenaissance, die nur den edlen Formen Einlaß in das Reich der Kunst gewährte. Die Malerei, durch faden Idealismus entkräftet, brauchte ein neues, ein dick-animalisches Lebensblut. In seinem Eifer, ihr das zuzuführen, begnügte sich Brueghel mit der schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht. Er glaubte sie ins Groteske verzerren zu müssen, damit sie desto rauher, desto wuchtiger wirke.

Seine Nachfolger im 17. Jahrhundert leiteten diesen Monumentalstil in das Format des Kabinettstückes, dieses „terribile“ in das Humoristische über. Zahllose Bauernbilder wurden von den altflämischen und altholländischen Künstlern gemalt, und doch wie wenig haben sie uns zu sagen. Unter dem Blatte des Holbeinschen Totentanzes, das einen alten pflügenden Bauern darstellt, an den der Tod herantritt, liest man die Worte:

A la sueur de ton visage
Tu gagneras ta pauvre vie
Après travail et long usage
Voici la mort qui te convie.

Unter einem Holzschnitt des Joest Amman stehen die Worte:

Ich aber bin von Art ein Bauer,
Mein Arbeit wird mir schwer und sauer.
Ich muß ackern, eggen, säen,
Schneiden, mähen und früh aufstehen,
Trinke Wasser und ess' grobes Brot,
Wie das der Herr dem Adam gebot.

Wo ist dieser arbeitende Bauer in der Kunst des 17. Jahrhunderts zu finden? Gewiß, einige vereinzelte Beispiele bieten sich dar. Der Franzose Louis Le Nain war ein schlichter Beobachter des Landlebens. Auf einem seiner Bilder des Louvre sitzt eine Bauernfamilie bei ihrer Mahlzeit: vorn der Mann, eine wollene Mütze auf dem Kopf, das Glas andächtig an die Lippen führend; neben ihm die Frau, die, müde von der Arbeit, vor sich hinblickt. Das zweite Werk „Die Rückkehr von der Heuernte“ ist auch

in seiner farbigen Haltung merkwürdig. Während man sonst damals nur den Goldton liebte, ist hier ein einfacher grauer Tageston über Landschaft und Menschen gebreitet. Von den Holländern sind besonders Isaak Ostade und Gerrit Bleeker zu nennen, die den Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirtshäusern mit ernster Sachlichkeit malten. Aber gerade deshalb zeigen die paar Bilder desto mehr, wie weit von der Wirklichkeit entfernt alle übrigen sind. Man bemerkt im allgemeinen nur zwei Tendenzen: Künstler wie David Teniers machten den Bauer dadurch kunstfähig, daß sie ihm die Allüren des Salons gaben. Schmucke Burschen und nette Mädchen hüpfen und singen, aber mit Ausdruck und Maß, so wie es wohlerzogenen Leuten ziemt. So groß das Repertoire der Teniersschen Gestalten scheint, handelt es sich in Wahrheit nur um eine Handvoll Statisten, die, als Bauern kostümiert, wie Marionetten nach der Pfeife des Malers tanzen. Den Gegensatz zu diesen Salonbauern des Teniers bilden die besoffenen Rüpel des Brouwer, Adrian Ostade, Bega und Dusart. In Wahrheit ist der Bauer sehr ernst. Sein Leben, das ihn nötigt, im Schweiße seines Angesichtes sein Brot zu verdienen, läßt eine ausgelassene Lustigkeit, die dann wohl zuweilen der Trunkenheit ähnelt, doch selten aufkommen. Die holländischen Maler aber machten nur auf solche Momente Jagd. Sie wollten Lachen hervorrufen durch die Drolligkeit ihrer Bilder, wollten die korrekten Mynheers belustigen, indem sie von der Gefräßigkeit, Dummheit und Rohheit des Volkes erzählten. Kein einziger suchte daher den Bauer auf dem Felde, bei Pflug und Egge, bei Sense, Spaten und Hacke. Sauf und Schmaus, Raufereien und Gläserzerbrechen blieben die einzigen Themen. Selbst die Typen verzerrten sie ins kartoffelnasig Klobige,

stumpfsinnig Bornierte, damit ihre Messerhelden und Schoppenhauer desto komischer wirkten. Nicht Erdgeruch, sondern lediglich Schnapsgeruch strömt aus den Bildern entgegen.

Die Bilder des 18. Jahrhunderts duften nach Jasmin. War es mit der zotigen Hanswursterei zu Ende, so begann nun das arkadische Schäferspiel. Das 18. Jahrhundert war ja die klassische Zeit des Flirt. Die ganze Erde wurde zu einer Insel der Cythere, wo man nur Girren und Balzen kannte. So spiegelt auch in der Kunst nur die Erotik der Epoche sich wieder. Zunächst erscheint der „paysan enrubanné“. Die vornehmen Herren und Damen verkleideten sich als Hirten und Hirtinnen, um ihrem Liebeln eine Nuance ländlicher Unschuld zu geben. Dann findet man auch am Bauer selber Gefallen. Doch diese Einkehr ins Volkstum geschah nur aus Gourmandise. Es lassen sich Abenteuer auf dem Lande erleben. Sie sind pikant, die schmutzigen Waden junger Wäscherinnen, die hochaufgeschürzt und vornübergebeugt am Kübel stehen. Sie sind reizvoll, die braunen Arme und Beine halbnackter Hirtenbuben, die, am Abhange liegend, ihren sehnigen, jungen Körper in der Sonne rösten. So wurden in den Bildern die Bauern und Bäuerinnen beliebt, weil es die Marquis und Gräfinnen delektierte, den Geruch des Kuhstalls zu atmen, sich am Hautgout draller Dirnen und stämmiger Burschen zu erfreuen, wenn das Parfüm des Salons ihnen fad war. Und später, in der Zeit Jean-Jacques Rousseaus, erhielt das Bauernbild wieder eine neue Nuance. Damals, als alles tugendhaft wurde, als man aus der Überfeinerung, Frivolität und Verweichlichung sich in das Utopien eines Urzustandes zurücksehnte, beneidete man den Bauer um

seine Bedürfnislosigkeit, sein stilles Familienglück. Wie süß ist die Sorge um Haus und Kind, um Garten und Feld! Wie rührend ist die Gläubigkeit solch bieder einfacher Menschen! Mit dieser Milch der frommen Denkungsart sind die Bauern von Greuze gefüttert. Junge Eheleute, zärtlicher Gedanken voll, sitzen an der Wiege ihres Kindes. Alte Großväter und Großmütter werden von ihren dankbaren Enkeln gepflegt. Hündchen, Katzen und Hühner leben in der Stube der braven Leute wie in einem Eden dahin. Der Bauer war der Rousseausche Naturmensch, der durch seine Reinheit und Tugend den korrumpierten Kulturmenschen beschämte. Die vornehme Welt, nachdem sie am Leben sich den Magen verdorben, träumte vor den Bildern sich in die Unschuld der Kindheit, in jenes glückselige Paradies zurück, das sie im Strudel des Genusses verloren hatte.

Was brachte das 19. Jahrhundert Neues? Nun, retrospektiv veranlagt, die Bahnen der vorausgegangenen Jahrhunderte durchkreisend, wiederholte es auch im Bauernbild zunächst nur Dinge, die schon vorher gesagt waren. Obwohl die Zahl der Werke nun ins Unendliche wuchs, blieb die Grundanschauung dieselbe, die schon das 17. Jahrhundert beherrschte. Für das Gros der Künstler war der Bauer der blöde Kerl. Er mußte komische Heiratsanträge machen, sich beim Advokaten linkisch benehmen, sinn- und zwecklos große Krüge leeren oder irgendeine andere dumme Posse aufführen, damit der gebildete Kunstvereinsbesucher über ihn lachen konnte. Nicht in die Wirklichkeit, sondern in ein Kasperltheater blickt man. Der dritte Stand gab noch nicht zu, daß auch der vierte Stand seine eigene Poesie, seine eigene Größe habe, sondern amüsierte sich über die

Trottelhaftigkeit des Bauern ganz ebenso, wie zwei Jahrhunderte vorher im Theater von Versailles die Hofgesellschaft Ludwigs XIV. über die plebejischen Manieren des Bourgeois Jourdain und Monsieur Dimanche lachte. Das sind die ironisch gefärbten Bilder, die den Bauer noch als Witzfigur auffassen. Und im Gegensatz dazu stehen jene andern, die, romantisch angehaucht, noch von Rousseauschen Ideen durchtränkt, ihn zum Bewohner eines stillen Elysiums machen, wo es nicht Leid und Not, nur Zufriedenheit und Seligkeit gibt. Die „gute alte Zeit"! Sie war in den Städten längst zu Grabe getragen, aber auf dem Lande lebte sie fort. So wurden in der Form von Bauernbildern Hymnen auf die Vergangenheit, auf jenes goldene Zeitalter gesungen, das einen struggle for existence noch nicht kannte. Schwind hat einmal ein Blatt gezeichnet „Die Ernte": wie Engel vom Himmel herniedersteigen, die ausgetrunkenen Wasserkrüge der Landleute wieder füllen und ihren Kindern Kränze aus Rosen winden. Das ist der Ton, der durch fast sämtliche Werke Wilkies, Ludwig Richters, Eduard Meyerheims und ihrer Nachfolger geht. Die Bauern, deren Dasein nicht in Ruhe und Vergnügen, sondern in harter Arbeit verläuft, erscheinen auf den Bildern als Kinder des Glückes, die nicht säen und ernten, sondern von ihrem himmlischen Vater ernährt werden. Alle tragen saubere, nette Gewänder, verkörpern nicht die Mühsal, nur die Freuden des Landlebens. Burschen singen, alte Leute tanzen, Mädchen werden geküßt, Großväter mit der Pfeife im Mund ruhen auf der Gartenbank aus. Selbst die Knechte sind Biedermeier, die an eine Verbesserung ihres Loses nicht denken, sondern mit ihrem Gotte zufrieden sind, wenn sie beim Schein des Wachslichtes mit

ihren Kinderchen spielen. Ein gutmütig lächelnder Optimismus, der nur das Rosenrote des Lebens sehen will, bindet sich Scheuklappen vor die Augen, sobald er in Gefahr kommt, etwas Düsteres zu bemerken.

Freilich, immer kann man solche Scheuklappen nicht tragen. Die Kunst kann nicht heiter bleiben, wenn das Leben ernst ist. Die ganze Ernte aus der Revolution von 1789 war der Bourgeoisie in den Schoß gefallen. Auf die feudalen Ritter waren die Glücksritter gefolgt. Der vierte Stand, der das Signal zu dem Kampfe gegeben hatte, war leer ausgegangen. So erhob sich nunmehr die soziale Frage. Die Kämpfe des Proletariats gegen den Kapitalismus begannen, die zur Revolution von 1848 führten. Lamenais schrieb damals sein Buch de l'esclavage moderne, worin er auch des Bauern gedachte. „Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbst unsere Scheunen füllt. Wenn es ein Volk gibt, das ihn deshalb geringer schätzt und ihm nicht Gerechtigkeit und Freiheit gewährt, so baut eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Atem die Luft in Europa verpeste." Diese philanthropische Ideenbewegung gab nun auch dem Bauernbild eine neue Färbung. Hatte man vorher im Leben des Bauern nur Stoffe für Witze oder für harmlose Idyllen gefunden, so erzählte man jetzt mitleidvollen Tons von seinen Entbehrungen, seiner Mühsal, seinen Lasten. Eine alte Frau sitzt etwa auf dem ärmlichen Schlitten, auf dem sie den Sarg mit der Leiche ihres Mannes nach dem Friedhofe bringt. Oder eine hungernde Familie friert am Winterabend im ungeheizten Zimmer, wo es nur schmutzige, zerbrochene Möbel gibt. Oder der Gerichts-

vollzieher erscheint in der Hütte armer Bauersleute, um ihnen ihr Letztes zu nehmen. Oder sie verlassen Haus und Hof, um sich in Amerika ein neues Dasein zu gründen. „Der Armen Schicksal ist beklagenswert", ist der Refrain, der durch alle diese Werke geht. Den Wohlsituierten wurden die Enterbten ans Herz gelegt. Das Beweismaterial für das, wovon die sozialistischen Agitatoren sprachen, wurde von den Malern herbeigebracht.

So zahllose Bauernbilder seit dem 17. Jahrhundert gemalt wurden — ein Thema fehlte: Man hatte im Bauer den komischen Tölpel, den glücklichen, beneidenswerten Landmann gesehen. Doch das, was dem Bauernleben erst seinen Inhalt gibt, was darin das Wesentliche ist, wird nur ganz selten gestreift. Das große Wort: „Ich arbeite" tönt aus fast keinem Werk entgegen. Millet als erster nahm das Thema auf, das vorher alle vermieden. Er malt die Männer beim Pflügen, Dungstreuen, Heubinden, Hacken und Graben, die Frauen beim Kartoffelausnehmen, Ährensammeln und Holzsuchen. Die Scholle dampft — über Äcker und Kornfelder schweift der Blick. Das ganze Bauernleben ist in seinem Oeuvre umschrieben. „Der Mensch geht zur Arbeit bis zum Abend": das ist der Inhalt seines gewaltigen Epos.

Die Frage ist nun, wie Millet zu seiner Kunst gelangte. Weshalb war gerade er der erste große Schilderer der travaux des champs? Nun, Millet stammte aus dem Volke, er kannte aus eigener Erfahrung die Arbeiten des Feldes, die das Gesicht braun machen und die Hände schwielig. Bis zum Schlusse seines Lebens führte er das Dasein eines Bauern. In blauem Kittel, einen alten, wettergeprüften Strohhut auf dem Kopfe, Holzschuhe an den

Füßen, sah man ihn in Barbizon Feld und Flur durchstreifen. Er baute sich einen Hühnerstall, pflanzte Gemüse, pflügte selbst sein Stück Acker. Er verkehrte mit den Bauern nicht wie ein zugereister Tourist, sondern wie ein Mensch, der in diese Welt gehörte. So war er berufen, das Bauernleben als erster nicht in jenen Äußerlichkeiten, die der Städter sieht, sondern in seinem Wesen, vom Standpunkte des Bauern aus, zu schildern. Der vierte Stand, dem er angehörte, schuf sich seinen eigenen Interpreten.

Diese Erklärung scheint sehr annehmbar. Doch rechtzeitig erinnert man sich, daß ja Millet nicht der einzige Bauer war, der das Bauernleben malte. Auch der Tiroler Defregger war Bauer. Er hatte wie Millet das Vieh gehütet und auf dem Acker gearbeitet. Gleichwohl hat er aus dem Bauernleben ganz andere Dinge herausgegriffen, hat nicht vom Beruf des Bauern, nur von Freud und Leid auf der Alm erzählt. Also in der Tatsache, daß Millet Bauer war, ist die Erklärung für seine Kunst nicht gegeben. Sie liegt vielmehr darin, daß er als der ersten einer in der Welt nicht mit dem Auge des Anekdotensammlers, sondern mit dem des Künstlers blickte.

Man kann nun, wenn man das tut, sehr Verschiedenes sehen. Ist ein Künstler Kolorist, so wird er das Land lieben, wenn im Sommer tausend rote, blaue, gelbe und weiße Blumen wie glitzernde Ornamente in den grünen Teppich der Wiesen gestickt sind, wenn in den Gärtchen vor den Bauernhäusern goldgelbe Kürbisse und blaue Krautköpfe, tiefrote Georginen und hellgelbe Sonnenblumen, klatschroter Mohn und violette Astern ihre bunten, schmetternden Farben durcheinandermischen. Für einen solchen Maler wird auch der Bauer nur die Begleitung zur Poly-

chromie der Landschaft sein. Die blauen Kittel und weißen Hemdärmel der Burschen, die roten Kopftücher und gelben Schürzen der Mädchen werden ihn reizen, weil sie den koloristischen Reichtum der Natur noch steigern. Ferner bildet sich auf dem Lande eine Unzahl luministischer Probleme. Ein Luminist wird die Morgenstunde malen, wenn der Nebel wie ein feiner Schleier über den Fluren liegt und die Sonnenstrahlen zart durch die Kronen der Bäume rieseln. Er wird die Abendröte malen, wenn die Dinge, in Purpur gebadet, wie glühende Öfen leuchten, oder den Zauber der Nacht, wenn aus dem Fenster eines stillen Bauernhauses das Licht einer Öllampe scheu über die Fluren huscht. Einem solchen Künstler wird auch der Bauer nur ein Spielplatz für Lichtreflexe, ein Ton in dem großen Akkord sein, den das Licht bestimmt.

Wer solche rein malerischen Finessen bei Millet sucht, erlebt eine bittere Enttäuschung. Man braucht nur an Pissarro zu denken, um das zu fühlen. Auch Pissarro schweifte wie Millet auf den Feldern umher, malte die Hirten, die ihre Herden austreiben, die Feldwagen, die auf holperigen Wegen hinrollen, die Schnitterinnen, die mit dem Rechen über der Schulter abends nach Hause gehen, die kleinen Gänsehirtinnen, die strickend bei ihrer Herde sitzen. Doch auf diese Wiedergabe des Figürlichen beschränkt er sich nicht. Er malt auch das Licht, das auf der gebräunten Haut der Arbeiter, den Haaren der Tiere, den Blättern und Früchten der Bäume spielt. Er kennzeichnet die Jahreszeit, die Stunde: die duftige Frische eines Frühlingsmorgens, die trübe Stimmung herbstlicher Nachmittage, die Klarheit blinkender Winterhimmel, das zarte Keimen jungen Grüns und sein melancholisches Welken.

Wie schwer und unbehilflich wirkt demgegenüber Millet. Entzücken die Impressionisten durch die Schlagfertigkeit, mit der sie den Natureindruck in seiner reizvollen Frische haschen, so ist über Millets Bilder eine gleichmäßig stumpfe, nüchtern mürrische Farbe gebreitet. Man betrachte nur im Louvre die berühmten „Glaneuses“. In der Sommerhitze spielt die Szene sich ab, aber die Luft vibriert nicht, sie ist ölig und fett, die Stoppeln leuchten nicht in der Mittagsglut, sie wirken schmutzig wie Mist. Oder das Frühlingsbild in derselben Sammlung. Vermittelt es in seinem sandig braunen Ton auch nur einigermaßen die Stimmung, die man im Frühling auf dem Lande hat, wenn die Bäume blühen, die Lerchen schlagen und die Mücken zirpen? Unzählige Male hat er versucht, die Abendröte zu malen. Doch niemals sieht man den leuchtenden Dunst des Himmels — nein, nur eine braunrote Masse, die sich substantiell und dick über die Landschaft breitet. Millet war kein Maler. Die Leichtigkeit der Pinselführung fehlte ihm ebenso wie der Sinn für das Atmosphärische. Was gibt seinen Werken, obwohl sie keine guten Bilder sind, doch ihre künstlerische Größe?

Nun, man stößt ja in der Geschichte der Malerei oft auf gewaltige Meister, die, obwohl sie Bilder malten, doch eigentlich gar keine Maler waren. Michelangelo ist dafür das typische Beispiel. Denn, obwohl er sein umfangreichstes Werk in den Deckenbildern der Sixtinischen Kapelle schuf, war er in seinem ganzen Wesen doch Plastiker. Die Malerei hatte nur insofern für ihn Wert, als sie ihm gestattete, wenigstens in der Flächendarstellung die Welt von Steinwesen heraufzubeschwören, die plastisch auszuführen ihm versagt blieb. Darum kannte er die Farbe

nur als stumpfes Grau. Darum ging er allem aus dem Wege, was zu seinen Formengedanken nicht paßte. Gerade in dieser Einseitigkeit wirkt er so hünenhaft grandios, daß, wie Goethe schrieb, selbst die majestätische Formensprache der römischen Natur dem nichts mehr sagt, der aus der Sixtinischen Kapelle kommt. Wie würde Michelangelo geworden sein, wenn ihn das Schicksal statt zum Maler von Propheten und Sibyllen zum Schilderer des bäuerlichen Lebens gemacht hätte? Die Antwort ist nicht schwer: er wäre auch in diesem Fall — Michelangelo. Denn es gibt eben auf dem Lande nicht nur Licht und Farbenreize, wie die Impressionisten sie schildern, auch menschliche Formen von urweltlicher Wucht, Bewegungen titanenhafter Größe zu sehen. Liegt nicht ein erhabener Rhythmus in der Bewegung des Sämanns, der, mit dem Arme weit ausholend, über den Acker schreitet? Ist sie nicht majestätisch, die Bewegung des Holzhackers, der mit gewaltigem Schwunge ansetzt, einen alten, morschen Riesen zu fällen? Könnte der Kornmäher, der die Sense schwingt, nicht eine jener Gestalten der Apokalypse sein, die alles Lebende wegfegen? Man fühlt, diese Bewegungen wirken so grandios, weil sie einen Ewigkeitsrhythmus haben, weil sie seit der Urzeit sich unverändert von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Diese Menschen wirken so ehrfurchtgebietend, weil sie der Natur näher sind als wir, weil sie in dem Boden, auf dem sie stehen, so fest wie Bäume und Felsen wurzeln. Ja, in der Stunde der Dämmerung, wenn die Farben zur Ruhe gehen und nur die großen Formen noch reden, nimmt auch die Landschaft diesen Vorweltcharakter an. Riesenhaft wirkt der Viehhirt, der dort oben über die Höhe kommt, wie ein Phantom der Fischer, der steilaufgereckt in seiner Barke

steht. Die Natur verwebt sich mit den Menschen zu großen, mystischen Harmonien. Sie scheint das Piedestal der Unendlichkeit, auf dem die Figuren feierlich wie Statuen aufragen.

Dieser Sinn für die elementare Formensprache der Natur war das künstlerische Geschenk, das Millet in die Wiege gelegt war. Seine bäuerliche Abstammung kommt nur insofern in Betracht, als das flache Land, in dem er aufwuchs, diese Normandie mit den weiten Ebenen und der dünn gesäeten, noch ganz patriarchalischen Bevölkerung, eben für die Schulung seines Formensinnes der denkbar günstigste Boden war. Was hat er gezeichnet in Gruchy? Nur um Formenprobleme handelt es sich. Ein Bauer mit gebeugtem Rücken geht langsam aus der Kirche nach Hause. Ein Hirt, auf dem Abhang stehend, hebt in großer Silhouette sich vom Himmel ab. In diesen Zeichnungen aus seiner Knabenzeit ist schon der ganze Millet enthalten. Dann kommt er nach Paris. Was hat ihn abgestoßen? Die Enge der Straßen, das formlose Menschengewühl. Und wo sucht er Trost? Vor Werken solcher Meister, bei denen er in künstlerischer Übersetzung das wiederfand, was ihn in der Heimat gefesselt hatte. Er eilt im Louvre an tausend Bildern vorbei, um wie gebannt vor den Werken Poussins, vor den Zeichnungen Michelangelos zu weilen. Ja, noch später in Barbizon: was für Kunstwerke hatte er um sich? Waren es Werke von Modernen? Überhaupt Werke von Malern? Er hat Abgüsse nach den Metopen des Parthenon und den Reliefs der Trajanssäule, einen antiken Achilleskopf, eine Büste der Klytia. Er sah Reproduktionen nach den paduanischen Fresken Giottos, die ihm ein Freund aus Italien mitbrachte. Und ganz besonders stolz war er

auf seine Stiche nach Michelangelo, der ihm Zeit seines Lebens als der größte aller Künstler erschien. Also teils um Skulpturen handelt es sich, teils um Werke solcher Maler, die eigentlich mehr Zeichner und Plastiker als wirkliche Maler waren. Auf den mächtigen Formengebilden des Phidias, Giotto und Michelangelo ruhte täglich sein Blick. Diese Meister sprachen zu ihm, weil sie mit ähnlichem Auge in die Natur geschaut hatten. Ihr großes, klassisches Erbe, nicht als Nachahmer, sondern als Geistesverwandter übernahm er. In diesem Sinne sind alle seine Werke konzipiert. Andere, in vielfigurigen Bildern, haben das wimmelnde Leben auf den Feldern gemalt, wenn Scharen von Knechten und Mädchen um die Heuschober und Strohmieten sich drängen.

Scheinbar ist er ein Naturalist reinsten Wassers. Er spottete über die Bauernmädchen Bretons, die nie einen Rechen gehalten hätten und die alle so hübsch wären, daß sie besser täten, in der Stadt Kokotten zu werden, als auf dem Land Wasser zu pumpen und Holz zu suchen. ,,Ich will, daß meine Gestalten etwas Zwingendes, Notwendiges haben, daß sie mit dem Boden verwachsen scheinen, daß man den Gleichklang zwischen ihnen und ihrem Beruf empfindet.'' Er vermied alle Retuschen, die der zünftige Idealismus liebt, ließ seinen Bauern alle Narben, all die Verunstaltungen und Schwielen, die lebenslange Arbeit dem Körper aufträgt, malte ihre gebeugten Rücken, ihre krummen Knie, die breiten, ungeschlachten Füße, die plumpen, sonnenverbrannten Hände. Man sehe namentlich diesen Winzer, der wie in Betäubung vor sich hinstiert, diesen Holzhacker, der wie ein schnaufendes Lasttier ausruht. Auch bei der Gewandung hielt er sich streng an die

Wirklichkeit. Diese wollenen Röcke und grobleinenen Kittel, diese dicken Kopftücher, rauhen Mäntel und schweren Nagelschuhe — sie sind die nämlichen, die der arbeitende Bauer trägt. Er lebt in Millets Bildern in seiner ganzen Rustizität, seiner ganzen Derbheit. Gleichwohl, je länger man die Werke betrachtet, desto mehr tritt hervor, daß es nicht um Naturkopien, nur um einen Extrakt aus der Wirklichkeit sich handelt. Denn von der Silhouette dieser Menschen hält Millet alles Kleinliche, Zerstreuende fern. Verändert er die Gewandung nicht, so führt er sie doch derart auf elementare Formen zurück, daß sie eine plastische Geschlossenheit sondergleichen erhält. Die Röcke werfen lapidare Falten, die Holzschuhe wirken wie Sockel, auf denen Statuen stehen. Verändert er die Gesichter nicht, so merzt er doch alles Gleichgültige, individuell Porträthafte aus, gibt nur den großen Akzent scharfkantiger, rein typischer Züge. Desgleichen weiß er mit unerhörter Sicherheit jede Bewegung in ihrem machtvollsten Moment zu packen. Wie beugen die Knie des „Vanneur" sich unter der Last des Korbes. Wie stemmen die „Tueurs de cochon" sich gegen den Boden, um das störrische Tier von der Stelle zu bringen. Dabei ist diese Wahrheit nicht die der Momentphotographie, die mehr richtig als ausdrucksvoll ist. Bei aller Wahrheit weiß er, gleich Giotto, die Bewegung stets so zu geben, daß sie ohne Abzug die Stimmung vermittelt, die sie ausdrücken soll.

Das elementare Raumgefühl, mit dem die Gestalten in die Landschaft gesetzt sind, steigert noch die urtümliche, heroisch feierliche Wirkung.

Scheinbar ist nichts in dem weiten Raum. Ein flaches, tiefgefurchtes, dampfendes Ackerland zieht langsam in

breiten Wellen bis zum Horizont sich hin, wo es in ernster, getragener Linie sich mit dem Himmel berührt. Alles ist leer. Nur ein Pflug, eine Egge, ein Kartoffelsack, ein Eimer stehen mitten im Feld, ein Düngerhaufen, ein massiger Kirchturm, eine Baumgruppe unterbrechen leise die Linie des Horizontes. Gerade durch diese Dinge, die mächtig in den Vordergrund gestellten Geräte und die ganz klein mit dem Himmel verschwimmenden Türme, erzielt Millet einen doppelten Eindruck. Sie dienen ihm einesteils dazu, der Perspektive eine ungeheure Illusionskraft zu geben, und sie bewirken ferner, daß die Erde, in feste Formenkomplexe gegliedert, doch stets die Hauptsache der Bilder, das mächtige Postament für das figürliche Leben bleibt. Man glaubt, über das Erdenrund zu blicken, meint, der Erdgeist walle unsichtbar über den Fluren. Doch gleichzeitig fühlt man: auch das kleinste Stück Ackerland, das sich hier ausdehnt, ist mit dem Schweiß von Generationen arbeitender Menschen gedüngt.

Die Tiere gliedern sich als Teile diesem landschaftlichen Rhythmus ein. Sie haben nicht nur die Farbe, auch die Form des Bodens, auf dem sie leben. Sie sind gleichsam animalische Gesten der Landschaft. Und aus diesem Boden, zu dem auch die Tiere gehören, erhebt sich nun in schrillem Winkel die Gestalt des Menschen. Auch er war ein Lehmkloß. Doch Gott, der erste Bildhauer, formte ihn nach seinem eigenen Bilde. So hat er sich aufgerichtet, kämpft mit der Erde, macht sie sich dienstbar. Durch die Kraft seiner Hände und seines Geistes ist er ein Sieger über die Natur, ein Triumphator über die Materie geworden. Das ist der merkwürdige Symbolismus, den die Werke François Millets haben. Die Bauern, die er malte, sind nicht die-

jenigen, die um 1860 in Barbizon lebten, sie sind Söhne eines Zeitalters, das keinen Glockenschlag kennt. Ziellos, von einem Ewigkeitshauch umwittert, große Symbole des Menschen, der aus Erde gemacht, doch über das Erdenrund herrscht.

Über diesen feierlichen Eindruck, der sich aus Millets Bildern entwickelt, wurde viel geschrieben. Es wurde gesagt, seine Größe liege darin, daß er aus Trivialem Erhabenes machte. Trotz der alltäglichen Themen, die sie behandelten, klängen seine Werke an die Götterstatuen der Griechen, an die biblischen Malereien der großen mittelalterlichen Meister an. Die drei Ährenleserinnen wurden die Parzen der Armut genannt. Die Frau, die eine Kuh hütet, schrieb Gautier, stehe in ihren Holzschuhen wie eine antike Cybele auf dem Felde. Die Reisigträgerinnen mit ihren Bündeln auf dem Kopf glichen griechischen Kanephoren. Male Millet eine Schafhirtin, so könnte sie Genoveva sein, die Schutzheilige von Paris. Male er eine Bauernfamilie, die abends vom Felde heimkehrt, so denke man an die Flucht nach Ägypten. Male er ausruhende Schnitter, so könnte die Unterschrift lauten: „Ruth und Boas". Und gewiß — man kann sich, wenn man will, vor Millets Bildern an die Bibel mit dem gleichen Recht wie an die Antike erinnern. Die Frage ist nur, ob dadurch der Maler gewinnt oder ob nicht gerade das geleugnet wird, was Millets eigentliche Bedeutung ausmacht. Denn die Größe eines Künstlers liegt doch nicht in dem, was ihn mit früheren verbindet, sondern in dem, was er als Sohn einer neuen Zeit Neues zu sagen hat. Unsere Zeit hat keine Götter mehr. Christus und Maria sind für uns ebenso tot wie Jupiter und Juno. Manche Maler sind zu dieser Klarheit noch nicht gelangt. Sie führen noch heute

in die Zimmermannswerkstatt von Bethlehem oder auf den Berg, wo Christus predigt. Sie behandeln, ohne daran zu glauben, noch Themen, die doch nur disjecta membra einer versunkenen Weltanschauung sind. Millet, darin liegt seine Größe, hat eine neue verkündigt. Dem Evangelium des Leidens, das vom Christentum gepredigt wurde, setzte er ein andres gegenüber: das Evangelium der Arbeit. Es heißt seine Tat verkennen, wenn man immer wiederholt, daß er aus Trivialem Erhabenes gemacht hätte. Seine Bedeutung liegt darin, daß in seinen Werken erstmals eine ganz neue Weltanschauung klar und imposant sich ausspricht. — Die Arbeit als solche war ihm sacrosanct. Das Säen und Ernten, das Pfropfen und Mähen war ihm eine heilige, eine geweihte Handlung. So kam er zu seinem getragenen, feierlich ernsten Stil auf ebenso natürliche Weise wie die Alten, wenn sie ihren Göttern Monumente errichteten.

CÉZANNE

Gerade vor vierzig Jahren schrieb Zola für den „Évènement“ die berühmten Salonberichte, über die sich die Leser des Blattes so ärgerten, daß der Herausgeber, Herr von Villemessant, es für gut hielt, dem revolutionären Kritiker einen konservativen, Théodore Pelloquet, zur Seite zu stellen. Die Artikel stehen auf Seite 255 bis 325 in dem Bande „Mes Haines“ und tragen die Widmung: A mon ami Paul Cézanne: „Tu es toute ma jeunesse, je te retrouve mêlé à chacune de mes joies, à chacune de mes souffrances. Nos esprits, dans leur fraternité, se sont développés côté à côté.“

Das ist alles, was bis vor kurzem der gebildete Deutsche von Cézanne wußte. Denn in den Geschichtswerken über französische Malerei fehlte sein Name. Noch die drei Bilder, die ihn 1900 auf der Zentennale vertraten, vermochten nicht, die Aufmerksamkeit auf ihren Autor zu lenken. Auf der Wiener Impressionistenausstellung 1902 sah man Werke von Bonnard und Vuillard, die durch ihn angeregt wurden, doch keine vom Anreger. Erst seit sechs Jahren begannen Kunstfreunde, die aus Paris kamen, zu erzählen, daß sie bei Vollard in der Rue Lafitte Bilder eines neu entdeckten alten Malers gesehen hätten, die das Nonplusultra farbiger Schönheit wären. Die Ausstellung bei Cassirer im Mai 1904 und verschiedene Kollektivausstellungen verschafften Cézanne seitdem posthume Ehren.

Ein Künstlerleben also, das im Dunkel verlief. Cézanne war 1839 in Aix in der Provence geboren, wo auch Zola seine Jugend verlebte. Um 1865 gehörte er in den Kreis junger Leute, die sich um Manet scharten. Ja, es heißt, er sei der Revolutionär der École de Batignolles gewesen. Cézanne, nicht Manet, hat als Vorbild des Claude Lantier in Zolas „Oeuvre" zu gelten. Freilich, so vielversprechend sein Anfang war, so still wurde er später. Er verstand es nicht, die Rolle, die er in Künstlerkreisen spielte, auch der Welt gegenüber auf sich zu nehmen. Ausstellungen beschickte er nicht. Den Kunsthändlern blieb er fern, ließ sich seine Bilder fast mit Gewalt entreißen. So galt er als Sonderling, und als er Paris verließ, um sich wieder in seiner Heimatstadt einzunisten, wurde er gänzlich vergessen. Selbst Zola hat nur noch einmal, im Salonbericht von 1896, des Jugendfreundes gedacht, und zwar mit dem Ausdruck des Bedauerns, daß ein so großes Talent zu keinem Ziele gelangt sei.

In der Tat, ein artiste incomplet ist Cézanne gewesen. Wenn man erwägt, daß selbst der vielseitige, geschmeidige Manet zeitlebens zu kämpfen hatte, so versteht man um so mehr, weshalb Cézanne schwer durchdringen konnte. Erstens ist es dem Publikum nicht leicht, sich für einen Künstler zu begeistern, der fast nur Orangen und Äpfel, Servietten und Töpfe malt. Zweitens leiden Cézannes Stilleben, ganz abgesehen davon, daß sie nichts Einschmeichelndes, nichts Gefälliges haben, an Fehlern, die jeden Laien verstimmen. Sie „wackeln" oft. Die Perspektive ist nicht in Ordnung, die Anordnung ungeschickt. Mitten im Bilde sind Stücke Leinwand ohne Farbe geblieben, weil Cézanne glaubte, den richtigen Ton für diese Stellen nicht finden zu können.

Gleichwohl: in seiner Einseitigkeit liegt seine Größe. Selbst da, wo er schwach ist, hat er ein Prinzip formuliert.

Whistler, von Ruskin wegen der Unbestimmbarkeit der Blumen in seinen Stilleben getadelt, gab zur Antwort: „Der Maler betrachtet eine Blume nicht in der Absicht, botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern er betrachtet sie mit dem Auge des Ästheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung zu rein künstlerischen Harmonien schöpft." Ein solcher Maler, dem die ganze Natur gleichsam einen schönen Teppich bedeutete, war Cézanne. Mit einer Einseitigkeit wie keiner vorher betonte er, daß ein Gemälde keine perspektivische Augentäuschung, sondern in erster Linie eine mit schönen Farben bedeckte Tafel zu sein habe; betonte er, daß Malerei nicht Zeichnung, sondern das harmonische Nebeneinander schöner farbiger Flächen sei. Selbst wenn er Landschaften malt, sind ihm Bäche und Bäume, Hügel und Teiche, Felder und Felsen, Menschen und Tiere nur schöne farbige Ornamente, die Gott, der feinste aller Künstler, in den Teppich der Erde webte. Und der Geschmack, mit dem er die farbigen Flecken ordnet, ist unerhört. Grün und Blau, Gelb und Orange, Grau und Tiefrot fügen zu immer neuen wundervollen Harmonien sich zusammen. Während er Malven und Äpfel, Teller und Kannen zu malen scheint, schafft er gleichzeitig — und unter striktestem Anschluß an das Naturobjekt — herrliche Mosaiken, in denen die Farbe, vom Gegenständlichen losgelöst, ein magisches Spiel treibt. Kostbare, aus Farben gewirkte Gobelins sind mit Recht seine Bilder genannt worden.

Cézanne hat diesen elementaren Sinn für Farbe schon als Jüngling besessen. Er kopierte damals im Museum von

Marseille altholländische Stilleben, und seine Kopien verhalten sich zu den altmeisterlichen Originalen ganz ähnlich wie Kopien Delacroix' zu Originalen des Rubens. Später wirkte Courbet auf ihn ein. Wie dieser, verstand er es meisterlich, schöne, saftige Farben aus dunklem Hintergrund aufglimmen und leuchten zu lassen. Der Impressionismus führte ihn schließlich aus dem Dunkel zur Helligkeit. Scheinbar besteht ja zwischen Manet und ihm ein unvereinbarer Gegensatz. Dort badet sich alles in Licht. Das Licht löst die Farbe auf, zerlegt die farbige Fläche in ein flimmerndes Chaos subtil nuancierter Töne. Cézanne ist ein Fanatiker der Farbe, wie es vorher nur sein südfranzösischer Landsmann Monticelli gewesen. Seine Bilder sind der stärkste, rein farbige Stimmungstrank, den die moderne Malerei gebraut hat. Man denkt an ein Kaleidoskop, das man nur zu schütteln braucht, um immer neue, seltsame Kombinationen zu erhalten. Bei Manet flirrendes, vibrierendes Licht, hier tiefleuchtende Farbenglut.

Doch der Hinweis auf Monticelli zeigt auch, was Cézanne dem Impressionismus verdankt. Die Farbenspiele des Marseillaisers haben jene würzige Buntheit, in der sich die Primitiven gefielen. Er arbeitet mit ungebrochenen Farben, die, in Widerstreit untereinander stehend, sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigern. Durch den Impressionismus wurde der Sinn für Nuancen ungeheuer verfeinert. „Car nous voulons la nuance encore, pas la couleur, rien que la nuance." Indem man wissenschaftlich beobachtete, welche Abtönungen die einzelnen Farben unter dem Einfluß der Atmosphäre erleiden, entdeckte man eine Fülle vorher nicht gesehener oder wenigstens nicht gebuchter Abstufungen. Cézannes Bilder sind nun gewiß das

Gegenteil alles Raffinierten. Das Tändeln der Sonnenstrahlen, das Spiel des Lichtes an sich hat ihn nie gereizt. In einer Zeit, die in fast gekünstelter Weise das Subtilste zerfaserte, steht er wie ein Meister von urtümlicher Wucht. Andererseits steckt in dieser Schlichtheit doch eine Kultur sondergleichen, die ganze Farbenempfindlichkeit, die erst der Impressionismus in die Welt brachte. Das Weiß einer Eierschale malt er anders als das Weiß eines Tischtuches, das Schwarz eines Samtrockes anders als das Schwarz eines Stiefels, das Grün einer Kaffeekanne anders als das Grün eines Blattes. Der Impressionismus hat ihn gelehrt, daß jedes Ding gemäß der stofflichen Verschiedenheit seiner Oberfläche anders auf atmosphärische Einwirkungen reagiert. Wie die Natur selbst, den Schleier der Atmosphäre darüber breitend, die widerstreitendsten Farbenzusammenstellungen zu Harmonien bändigt, ist bei Cézanne die scheinbar einfache Farbe in Wahrheit ein Zusammenklingen einer Fülle von Tönen.

CONSTANTIN MEUNIER

Ein Tag in Seraing bei Lüttich gehört zu meinen stärksten Erinnerungen. Es ist etwas Fabelhaftes, auf solch einem Schlachtfeld der Arbeit zu stehen; man fühlt da die Größe unserer Zeit, man sieht das, was Courbet die Heiligen und Wunder des neunzehnten Jahrhunderts nannte. Schon die Landschaft imponiert durch ihren feierlichen Ernst. Da ziehen Holzlager sich hin mit riesigen Stämmen, aus denen Schiffsmasten werden sollen. Dort erheben sich aus der Ebene gewaltige Kohlenschächte wie urweltliche Pyramiden. Von Schienengleisen ist das ganze Gelände durchzogen. Rauch aus tausend Fabriksschloten schwärzt den Himmel. Massen kohlenbeladener Barken halten an der Maas. In Hochöfen blickt man, aus denen die Flammen lohen, sieht mächtige rauchgeschwärzte Gestalten vor glühender Esse hantieren. Es faucht, hämmert und dröhnt von allen Seiten, der Boden zittert unter der Bewegung der Riesenmaschinen. Dann abends, wenn es dunkel wird, kommt in alles eine eigentümliche Phantastik. In ernsten, getragenen Linien zieht die Landschaft sich hin. Wie Phantome starren die schwarzen Schächte in den nächtlichen Himmel. Das Licht der Signallaternen und der Lokomotiven durchzuckt mit gelben, roten, grünen und blauen Strahlen das Dunkel. Siedendes Eisen strömt aus den Hochöfen herab wie glühende Lava, die der Aetna aus-

speit. Ruskin lehrte, daß die arbeitende Natur ihren Zauber einbüße. Wir von heute glauben, daß es hier künstlerische Schönheiten sondergleichen zu heben gibt.

Das Auge des Malers, wenn er durch die Arbeiterdörfer wandert, die rings um die Fabriken sich lagern, genießt mit Entzücken die tonige Feinheit. Es ist ganz wunderbar: diese dunkelroten Backsteinhäuser auf dem schwarzen Erdreich; davor die teergestrichenen Lattenzäune und die kleinen Krautgärten mit dem blaugrün schillernden Gemüse; von dem Rot der Backsteinwand die weißen Hemdärmel eines Mannes oder die dunkelblaue Bluse einer Frau sich abhebend, und das Ganze gebadet in der rauchgeschwärzten Luft, die alles Grelle mildert, die widerstreitendsten Farben zu Tonsymphonien vereint. Freilich, noch viel lauter als nach Malerei schreit das alles nach Plastik. Wie kommt man sich ärmlich vor neben diesen Arbeitern, die mächtig wie Hünen daherschreiten. Was für ein majestätischer Rhythmus ist in den Bewegungen dieser Schmiede, wenn sie mit mächtiger Faust den Hammer schwingen, dieser Auflader, wenn sie mit schweren Ketten, Seilen und Warenballen wie mit Riesenspielzeug umgehen. Und ist nicht auch die Einfachheit ihrer Kleidung wie für die Plastik gemacht? Diese Kittel, die so lapidare Falten werfen, diese großmassigen Lederschürzen, diese Holzschuhe, aus denen der Körper so statuarisch aufwächst.

Constantin Meunier suchte als Erster das Heroische dieser Arbeiterwelt zu packen. Man hat es seltsam gefunden, daß er auf der Brüsseler Akademie als Nachahmer der Antike begann. Sei doch kein größerer Gegensatz zu denken, als zwischen den heiteren Griechengöttern und den fronenden Menschen, die er später darstellte. Doch um 1850 war die

Plastik überhaupt klassizistisch, und will man nicht annehmen, daß Meunier, ohne viel zu denken, der allgemeinen Zeitströmung folgte, so könnte man seiner Begeisterung für die Antike einen recht tiefen Sinn geben. Denn nicht das Stoffliche ist das Entscheidende an einem Kunstwerk, sondern die Art der Gestaltung. Meunier hat vielleicht an den griechischen Götterstatuen instinktiv das bewundert, was er später seinen Arbeiterstatuen gab: ihren großen Stil und majestätischen Adel.

Freilich, vorläufig blieb das instinktiv. Was er mit Sicherheit fühlte, war nur, daß er das, was ihm vorschwebte, nicht erreichte. So hing er entmutigt die Bildhauerei an den Nagel, um als Maler sein Glück zu versuchen. Die Malerei um 1850 war nichts weniger als hellenisch heiter. Sie war von starken sozialistischen Tendenzen beherrscht. Schriftsteller wie die Sand und Eugène Sue hatten in ihren Romanen die Stätten der Armut geschildert, Maler wie Tassaert und Leleux hatten in Bildern den Wohlsituierten die Enterbten ans Herz gelegt. Courbet, obwohl im Grund ganz Künstler, hatte es für gut befunden, seinen „Steinklopfern" ebenfalls eine agitatorische Pointe zu geben. Er fand in Belgien seinen Nachfolger in Charles de Groux, der die Elegie des Elends mit großer künstlerischer Kraft gemalt hatte. Mit ähnlichen Bildern hat Meunier, als er die Plastik aufgegeben hatte, begonnen. „Eine Krankenschwester wäscht einen Leichnam" lautete der Titel des ersten, dem eine ganze Reihe von Krankenhaus- und Totenkammerszenen folgte. Es wird erzählt, er habe eine Zeitlang beabsichtigt, Trappist zu werden, weil ihn ein Degout vor der ganzen Welt gepackt hatte. Doch eine Reise nach Spanien brachte Ablenkung. Malerisch reizvolle Szenen

des südlichen Volkslebens sind in seinen nächsten Bildern fixiert. Am besten ist das des Brüsseler Museums, das einen Saal der Tabakmanufaktur in Sevilla, belebt von rassigen Andalusierinnen, darstellt. Um 1880 wurde er seinem eigentlichen Stoffgebiet zugeführt. Er war in die Borinage, das schwarze Kohlenrevier bei Mons, gekommen. Hier, zwischen den qualmenden Riesenschornsteinen und rußigen Schachthäusern, ging ihm die Ahnung seines wirklichen Berufes auf. Vom Schaffen der Bergleute, der Fabrik- und Grubenarbeiter zu erzählen, sollte — er war fünfzig Jahre alt — den Inhalt seines weiteren Lebens bilden.

Zunächst blieb er bei der Malerei. In Öl und Pastell stellte er Szenen aus Fabriken und Kohlenwerken dar. Da sitzen etwa Bergleute beim Morgengrauen, der Einfuhr harrend, vor dem Schacht. Dort starren Schmiede in das Feuer der Hochöfen oder lassen den Hammer dröhnend auf den Ambos sinken. Oder ein Grubenunglück geschah. Auf hölzernen Pritschen, von flackernden Blendlaternen bestrahlt, liegen die Opfer, und eine Mutter, wie versteinert von Schmerz, sucht unter den Toten ihren Sohn. Oder Eisenarbeiter ziehen abends in schweren Holzschuhen unter rauchgeschwärztem Himmel nach Hause, von ihren Frauen an der Tür erwartet. Oder sie lagern auf der Wiese, wenn am Sonntag die Essen nicht rauchen und für wenige Stunden ein heller, grauer Himmel über den schwarzen Schlackengebirgen und roten Ziegelhäusern sich wölbt.

Einen besonderen Wert kann man allen diesen Bildern kaum beimessen. Die ersten mit den larmoyanten Geschichten wirken rein anekdotisch. Die späteren, in Spanien gemalten, sind Erzeugnisse jener Dunkelmalerei, die ihren bekanntesten Vertreter in Munkacsy hatte. Dann, als der

Impressionismus kam, hellte Meuniers Palette sich auf. Die Farben werden frischer. Jenen herben Zusammenklang von blau, schwarz und rot — Arbeiterblusen, Kohlengeländen und Backsteinhäusern — der für Bergwerksreviere so charakteristisch ist, hat er — besonders in Pastellen — gut wiedergegeben. Gleichwohl ist er als Maler kaum zu zählen. Man würde an seinen Bildern gleichgültig vorübergehen, wenn sie nicht von einem Manne herrührten, der auf anderem Gebiete Ruhmvolles leistete. Er griff im Alter auf die Kunst zurück, von der er als Jüngling ausging, und diese späten Skulpturen gaben seinem Namen noch europäischen Klang.

Es ist etwas Wunderbares um die Tracht des Bauern und Arbeiters. So entsetzlich sonst die modernen Kleider sind, hier lebt ein Stück Antike noch fort, oder besser: die Bauern- und Arbeiterkleidung ist, da sie lediglich vom Zweck, einem kaum wechselnden Zweck bestimmt wird, von ganz zeitloser Schönheit. Antike Nacktheit vereinigt sich mit modernem Kostüm. Auf diesem Gebiet konnte sich die moderne Kunst also am ungezwungensten der Antike nähern. In den Werken des ersten großen Bauernmalers, in den Bildern Millets, hat sich tatsächlich die Vereinigung von Moderne und Antike, von Naturalismus und Stil vollzogen. Von Meunier rühmte man, daß er dem Maler Millet als erster Bildhauer folgte. Künstler wie Canova und Thorwaldsen suchten vergeblich den Griechen gleichzukommen, indem sie sie stofflich imitierten. Meunier, in den Stoffen grundverschieden, wirkt griechisch, weil das Grundprinzip seines Schaffens mit dem der Hellenen sich deckt. Es ist das der Vereinfachung. Die an sich einfachen Kleidungsstücke — Hemd, Hose, Pantoffeln und Lederkappe — führt

er auf die allerprimitivste, elementarste Form zurück. Die Köpfe markig und scharf geschnitten, und keine Bildnisse, sondern Typen. Die nackten Oberkörper mit den straffen Halssehnen, den sich beugenden Rücken und sich dehnenden Armmuskeln sind ohne kleinliches Detail gegeben. Auch die Bewegungen hat er in ihrer urtümlichsten Wucht gepackt. So breitet sich über seine Werke etwas wie der Stil der Erhabenheit, und wenn nicht ein kleines Defizit bliebe, wäre man versucht, ihn zu den Größten zu rechnen.

Worin liegt dieses Defizit? Es ist schwer zu sagen. Ich war selbst überrascht, als 1904 auf der Brüsseler Centennale die Werke nicht mehr so nachhaltig wir früher wirkten. Oft verdanken Künstler einen Teil ihrer Berühmtheit dem Umstand, daß sie Entdecker eines neuen Stoffgebietes sind. So war es mit Segantini. Man war verblüfft von der jungfräulichen Schönheit der Hochgebirgsnatur, die er als erster zeigte, und vom Stofflichen geblendet übersah man nur allzugern, daß er als künstlerischer Gestalter nicht zu den ganz Großen zählte. Eine ähnliche Überschätzung lief vielleicht bei Meunier mit unter. Es war interessant, den heroischen Arbeiter kennen zu lernen, nachdem man literarisch durch Zolas „Germinal“ an den vertierten gewöhnt war. So nahm man keinen Anstand, Meunier in einem Atem mit den Gewaltigsten der Vergangenheit zu nennen. Doch sieht man heute, wo das Stoffliche nicht mehr frappiert, viele Werke von ihm vereinigt, so kommt man über das Gefühl einer hochachtungsvollen Langweile kaum hinaus. Von dem Esprit, den Rodin zu viel hat, hatte der joviale dicke Belgier nicht genug. Die Pose des Terribile kehrt in ermüdendem Gleichklang wieder. Namentlich das Denkmal der Arbeit wäre, selbst wenn er ihm die endgültige Form hätte geben

können, kaum ein überwältigendes Werk geworden, da ihm die Fähigkeit, einheitlich Massen zu beleben, vollkommen mangelte. Eine Zeichnung von Daumier steht, rein als Kunst betrachtet, unendlich hoch über einer Plastik von Meunier, weil es sich dort um die Äußerung eines Genies, hier um das Werk eines soliden Ouvriers handelt. Daß er, den Größten nicht ebenbürtig, gleichwohl eine achtunggebietende Erscheinung bleibt, ist natürlich nicht zu betonen.

JOZEF ISRAELS

ZUM 80. GEBURTSTAG

Unter den großen Alten unserer Tage ist Jozef Israels der jüngste. Rudolf von Alt ist 1812, Menzel 1815, George Frederick Watts 1817, Israels 1824 geboren. Man kann sich schwer vorstellen, was für eine Fülle von Erinnerungen solch ein Leben umschließt. Als Israels auftrat, war die holländische Kunst ein Leichnam. Einige mühten sich ab, in armseliger Nachahmung das noch einmal zu sagen, was im siebzehnten Jahrhundert Dou, Mieris und Terborch sagten. Andere kopierten in geistloser Kleinlichkeit Ruysdael und Everdingen. Wer unternehmend war, wie die Historienmaler Pieneman und Kruseman, fertigte Maschinen im Sinne derjenigen an, die in Paris en vogue waren. Mit solchen Werken hat auch Israels begonnen. Er war in Groningen geboren, wo sein Vater ein kleines Wechselgeschäft hatte. Oft lief er mit dem Geldsack unterm Arm nach dem benachbarten Bankhaus des Herrn Mesdag hinüber, dessen Sohn später der berühmte Marinemaler wurde. Als er die Schule verlassen hatte, wollte er Rabbiner werden, studierte Hebräisch und vertiefte sich in den Talmud. Da erwachte der Künstler in ihm. 1844 trat er in Amsterdam in das Atelier Jan Krusemans ein. Die kleine Wohnung, die er bei einer befreundeten jüdischen Familie bezog, lag in der Breestraat, wo einst Rembrandt wohnte. Wie Rembrandt trieb er sich in den engen Winkelgäßchen herum, wo in der Tür ihrer Trödler-

läden, inmitten geflickter Hosen, invalider Regenschirme und gebrochener Geräte die „Söhne des alten Volkes" sitzen. Doch Form gewannen diese Eindrücke in seinen Bildern noch nicht. Nur die Historienmalerei war kunstfähig. Was er bei Kruseman gelernt hatte, suchte er in Paris zu vervollständigen, erst bei Picot, dem Davidschüler, später bei Paul Delaroche. Und als er nach dreijährigem Aufenthalt 1848 in die Heimat zurückkehrte, malte er das, was in der Delaroche-Schule üblich war. „Hamlet und seine Mutter", „Wilhelm der Schweigsame und Margarethe von Parma", „Der Prinz Moritz von Nassau und der Leichnam seines Vaters" lauteten die Unterschriften seiner ersten großen Bilder. Nebenher ging Verkäufliches, elegische, im Mondschein träumende Ritter und kalabresische Briganten. Noch auf der Pariser Weltausstellung 1855 war er mit einem großen Geschichtsbild vertreten: „Der Prinz von Oranien, wie er zum erstenmal sich der Ausführung der Befehle des Königs von Spanien widersetzt".

Doch da kam der Tag von Damaskus, jener entscheidende Moment, wie ihn jeder durchmacht: wo man das Fremde, das man in sich aufgenommen hat, wie einen unnützen Ballast wegwirft, um nur noch dem eigenen Temperament zu folgen. Wie Feuerbach seine Geburtsstunde von seiner Ankunft in Rom datierte, fand Jozef Israels sich selbst, als er 1856, dem Krankenbett entstiegen, zur Erholung in Zandvoort, dem kleinen Fischerdorfe bei Haarlem, weilte. Er hatte Historien gemalt, weil die Konvention es verlangte, hatte Dinge geschildert, die ihm innerlich gleichgiltig waren. Jetzt sprach die Natur zu ihm. Er fühlte sich hingezogen zu den schlichten, einfachen Menschen. Er sah, daß das Leben der Gegenwart nicht weniger reich an Dramen ist

als das der Vergangenheit. So wurde Zandvoort für ihn, was für Millet Barbizon war. „Kinder am Meer" und „Abend am Strand" lauteten die Titel der beiden Werke, mit denen er 1857 im Pariser Salon erschien. Sie bildeten die Einleitung zu dem großen Epos, das er seitdem dichtete: zu jenem Werke von Mühe und Arbeit, vom Kampf ums Dasein, von widrigen Winden und grauen Regentagen. Soll man im einzelnen diese Werke beschreiben, die seit vierzig Jahren den Ehrenplatz aller holländischen Ausstellungen einnehmen? Es ist kaum nötig, denn wer ein einziges sah, hat es nicht vergessen. Jozef Israels ist kein geschickter Maler. In der Bewältigung rein künstlerischer Probleme sind die Impressionisten ihm über. Trotzdem prägen sich seine Werke weit mehr der Erinnerung ein, weil sie nicht gewollt oder gemacht sind, sondern rein erlebt und empfunden. Es schlägt ein Menschenherz darin, ein zartes, mitleidvolles, feinfühliges Menschenherz. Vielleicht kann man auch finden: das Herz eines Juden.

Israels hat vor wenigen Jahren über seine Reise nach Spanien ein sehr lesenswertes Buch geschrieben, und eine Episode, die er darin über seinen Aufenthalt in Marokko erzählt, ist auch für die Charakteristik des Malers Israels wichtig. Er schildert da, wie ihn der Zufall eines Tages in eines der kleinen orientalischen Häuser führte. „Es war im Hofe sehr finster, und ich wagte mich nicht weiter, nicht wissend, was mir passieren könnte. Doch als ich unentschlossen stand und nachdachte, hörte ich rufen: ‚Ma mewakschego?' in hebräischer Sprache. Da trat ich ein und sagte meinerseits: ‚Salom adonai, salom allichem onoughi jehudi me eerets Hollande.' Ich war eingetreten in einen dunklen Raum, erleuchtet durch ein kleines,

längliches, horizontal liegendes Fensterchen, das heißt ein viereckiges Loch, das nachts oder bei Unwetter mit einer Decke verschlossen werden konnte. Grell schien das Licht durch das Viereck und zeichnete sich auf dem Steinflur ab. In der Nähe dieser Öffnung stand ein langer Tisch mit schiefen Beinen, und darüber lag ein großes weißes Pergament, das beinahe ganz den Tisch bedeckte und mit einer Rolle nach unten hing. Da saß hinter dem Tisch der jüdische Gesetzschreiber, beide Arme auf das Pergament gestützt, und wandte sein fürstliches Haupt mir zu. Es war ein prächtiges Gesicht, fein und durchsichtig, bleich wie Alabaster; Falten, kleine und große, liefen um die kleinen Augen und die große, gekrümmte Nase. Ein schwarzes Käppchen bedeckte den weißen Schädel, und ein langer, weingelber Bart lag in großen Strähnen über das beschriebene Pergament. Der alte Mann saß in einer Art Lehnstuhl ohne Rückenlehne, und zwei Krücken lagen neben ihm auf der Erde. Auf diesen humpelte er mit mir nach dem offenen flachen Dach, das auf gleichem Flur mit seinem Zimmer lag. Hier lagen Matten, worauf er sich niederließ und mich ersuchte, mich neben ihn zu setzen. So sitzend, das fremde Land vor mir, neben mir den langbärtigen Alten, auf den Matten des flachen Daches in Marokko, überkam mich das Gefühl, als ob ich in diesem Augenblick in einer Welt lebte, von der ich einmal geträumt hatte."

Erkennt man denselben Menschen, der diese Worte schrieb, nicht auch in den Bildern wieder? Israels hat selten jüdische Themen behandelt. Außer einer Historie seiner früheren Zeit, wie Aron im Zelt die Weiber seiner Söhne findet, ist mir lediglich das Bild des Trödlers bekannt, der vor sich hingrübelnd inmitten schmutzigen Gerümpels sitzt, „be-

haftet mit den bösen drei Gebrechen, mit Armut, Körperschmerz und Judentum“. Doch haben nicht alle seine Werke diese trübe Schwermut, diese wunschlose Müdigkeit? Bei Meunier kämpferischer Trotz und rauhe Größe, bei Israels ergebenes Dulden und milde Weisheit. Ein Jude spricht, der das Ghetto in der Brust trägt, der in den Niedrigen und Beladenen seine eigene Jugendgeschichte und die Geschichte seines Volkes malt.

Heute lebt der kleine Judenjunge, der einst tagtäglich mit dem Geldsack nach dem Bankgeschäft des Herrn Mesdag wanderte, im Haag wie ein biblischer Patriarch. Das Schicksal hat ihm ein tizianisches Alter, eine ewige Jugend beschert. So kann man zum Geburtstag ihm nicht Wünsche, nur Worte unsäglichen Dankes widmen. Das, was er uns spendete aus dem „versammelten, heimlichen Schatz eines Herzens“, wird über die Jahrhunderte hinaus zur Seele der Menschen sprechen.

TURNER

Ruskin bezeichnet Michelangelo und Turner als die größten Meister der Kunstgeschichte. Das klingt paradox, doch es ist sehr fein. Dem größten Meister der Form wird der größte Meister des Formlosen, der Poet des Lichtes und der Luft gegenübergestellt.

Man kennt die prophetischen Worte, die vor hundert Jahren Philipp Otto Runge in Hamburg schrieb: die Kunst der Formen hätte bei den Griechen und den Meistern der Renaissance ihren Höhepunkt erreicht. Dagegen sei das Studium des Lichtes von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben. Das müsse für die Neuen der Ausgangspunkt sein. Licht und Luft und bewegendes Leben — das werde das große Problem, die große Eroberung der modernen Kunst werden. Als Runge in Hamburg das schrieb, war in England seine Prophezeiung schon Wahrheit.

Lebendiges Licht,
du erstes, bestes aller Körperwesen,
du Gottheitsausfluß, strahlendes Gewand
der unbegrenzten Schöpfung, ohne dessen
umwellende Verklärung die Natur
begraben läg' in wonnelosem Dunkel —
o Sonne, darf zu dir mein Lied sich heben?

In diesen Versen Thomsons ist Turners Kunst enthalten.

Selbstverständlich hatte auch er seine Ahnen. Wie in die Zukunft: zu Claude Monet, weist er in die Vergangenheit: zu Claude Lorrain. Lange war er dessen gelehrig sklavischer Schüler. Er malt klassische Gebäude, auf deren hellgrauen Mauern sich die Sonne sammelt. Er bedient sich, wie der Lothringer, des Tricks, hohe, dunkle Kulissen — Paläste und Bäume — zu beiden Seiten des Vordergrundes aufzubauen, damit sie den Blick in die sonnige Ferne leiten. Doch schon das Bild der Erbauung Karthagos, das in der Londoner Nationalgalerie neben Claudes „Einschiffung der Königin von Saba“ hängt, zeigt statt des Schülers einen Meister. Trotz der „heroischen“ Komposition wirkt alles luftig und hell. Die Linien verschwimmen. Der Äther vibriert. Es ist der erste Schritt zu jener ganz neuen, unerhörten Kunst, die, alles Zeichnerische meidend, nur das Licht noch feiert, das leuchtend und glühend zwischen den Dingen wogt.

In Venedig, der Sonnenstadt, sind seine ersten Lichtvisionen entstanden. „Die Atmosphäre war mannigfach abgestimmt von Klarheit zur Dämmerung; die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in grauen Dunst: die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren in duftige Streifen — da blau, dort bläulichgrün, dort gelb und hochrot sich auflösend. Schauernd und genießend seufzte ich: O Tizian, wo bist du, und warum malst du das nicht?“ So hatte im sechzehnten Jahrhundert Aretino geschrieben. Turner war der erste, der es malte. Er zeigte die Morgenstunde, wenn die aufgehende Sonne die ganze Lagunenstadt wie mit flüssigem Gold übergießt; den Sonnenuntergang, wenn der Himmelsdom in tiefem Orangerot leuchtet. Er malt nicht Venedig nur, er malt alle Träume mit, die uns mit der lichtgebadeten Venezia verbinden.

Dann wurde auch England für ihn ein Sonnenland, und der englische Nebel brachte neue Probleme. Da schimmern weiße Segel, ganz durchglüht von Licht, aus grausilbrigem Dämmer hervor. Dort kämpfen die Sonnenstrahlen mit den feuchten Dünsten, die wie ein Florschleier sich über die Erde breiten. Doch auch die Wunder des künstlichen Lichtes haben ihn schon beschäftigt. Lokomotive und Dampfboot, die glühäugigen Ungetüme des Jahrhunderts, hatten in Turner ihren ersten Interpreten. Da sind brennende Dampfschiffe. Flammen lodern und Funken stieben. Roter und zitronengelber Qualm mischt sich mit dem Hellblau des Äthers. Das Bild des „Eisenbahnzugs in Regen und Sturm“ ist seine erstaunlichste Schöpfung. Denn nicht nur von Lichtphänomenen berichtet er hier: von dem glühroten Lokomotivenlicht und dem zitronengelben der erleuchteten Wagen, das wie ein Blitz den dicken Nebel durchzuckt. Der Regen patscht auch hernieder, der Wind rauscht und tobt. Die Maschine faucht, und die Räder sausen. Man hat das Gefühl der hinrasenden Bewegung.

Das ist neben der Lichtmalerei Turners stärkste Seite: alles lebt bei ihm, alles zittert und atmet. Noch die Marinen der alten Holländer waren Stilleben — nature morte. Turner zeigt die See, die drohende, schmeichelnde, in ihrem ewigen Wechsel; zeigt die Wogen, die phosphoreszierenden, leuchtenden, wie sie anschwellen, sich heben und senken; zeigt die Schiffe, wie sie nußschalengleich auf den Fluten sich schaukeln; Segel, die sich winden unter dem Ansturm des Windes.

Dabei hat er, um solche Stimmungen zu suggerieren, Studien im Freien kaum sehr viele gemacht. Sein Porträt zeigt ihn im Zimmer, an der Staffelei stehend, improvi-

sierend. Von einem Zerlegen der Farben nach wissenschaftlichen Prinzipien ist bei ihm nicht die Rede. Er macht einen roten Punkt, und es ist loderndes Feuer. Er setzt ein Stück Gelb ein, und leuchtende Abendröte überzieht duftig den Horizont. Er mischt Grau zusammen, und unheilschwangere Gewitterwolken ziehen wie die Heerscharen des Himmels daher. Instinktiv, mit dem Blicke des Genius, hat er das gegeben, was seine wissenschaftliche Begründung erst weit später fand.

Doch es genügt nicht, Turner als den Vorläufer Claude Monets, der kühnsten Impressionisten, zu feiern. Denn die Wahrheit in der Wiedergabe von Natureindrücken war nicht sein letztes Ziel. Frei vom Naturmodell, arbeitete er mit Lichtwerten wie der Musiker mit Tönen. Bilder wie „Python, den Drachen tötend“ oder „Odysseus und Polyphem“ tragen zwar nicht den Titel „Harmonie in Orange“, „Note in Gold und Opal“, aber sie enthalten im Kern schon die Werke Whistlers. Zugleich zeigen die Titel, daß Turner am Schlusse seines Lebens noch zu einer seltsamen Phantastik kam. Lichtsymbolismus — die moderne Kunst ist nicht dazu gelangt, da eine entgegengesetzte Strömung — auf Linie und Farbe gerichtet — die impressionistische Bewegung kreuzte. Für Turner war das Licht nicht nur eine physische Kraft. Er machte es zum Ausdrucksmittel metaphysischer Stimmungen, wie sie Böcklin und Klinger durch Linie und Farbe erzeugten. In seinem „Morgen nach der Sintflut“ jubiliert die Sonne. In paradiesischem Glanz leuchtet die neugeborene Erde. Peststimmung ist über ein anderes Bild gebreitet. Schwefelbäche entströmen dem Himmel, und die Bewohner Sodoms laufen entsetzt zusammen. Oder schwarze Gewitterwolken ballen sich drohend. Um

graue Felsen, um gespenstische Tannen zuckt der Blitz. Die Sonne ist blutrot. Und durch diese grausige Szenerie schreiten Hannibals Krieger dem Boden Italiens entgegen.

Turner ist ein Phänomen, vor dem man schaudernd steht wie vor einer Naturgewalt. Es ist etwas Seltsames um diesen Menschen, der arm wie ein Dorfschullehrer dahinlebte und seine sämtlichen Bilder dem englischen Staat vermachte, um ein Grab im Pantheon zu erhalten; der wochen-, monatelang seine dunkle Klause nicht verließ und eine Lichtwelt im Kopfe trug; der, um nicht gestört zu werden, seinen Freunden sagte, daß er nach Venedig, nach dem Süden reise, und nur nach einem anderen Stadtviertel Londons fuhr, wo er eines Tages als toter Mann — unter falschem Namen — gefunden wurde. Piero della Francesca, der erste, der in die Sonne blickte, erblindete. Zolas Claude ging zugrunde, weil er bezweifelte, das Prometheische Feuer vom Himmel holen zu können. Turner ist von allen, die den Ikarusflug in die Sonne wagten, wohl der einzige, der dort ankam.

ROSSETTI

Waltet Logik in der Geschichte? Läßt sich begründen und erklären, warum die Dinge so kommen mußten, wie sie gekommen sind? Über dem ganzen Kunstschaffen Englands schwebt heute der Geist Rossettis. Aus zahllosen Bildern — nur verweichlicht, ihrer dämonischen Kraft beraubt — starren seine haupthaarumwogten Wesen uns an. Das Leben sogar — nach den Worten Oskar Wildes — stilisierte sich auf Rossetti, gab wie ein geschickter Verleger den Schönheitstypus, den der Meister ersonnen hatte, in Tausenden von Exemplaren heraus. Und dieser Schicksalsmensch der englischen Kunst war ein Fremder. Daß er nach dem Norden verschlagen wurde, war nur ein Spiel jener Macht, die Friedrich der Große den gewaltigsten Schlachtenlenker nannte: des Zufalls.

Dante Gabriel Rossetti war Katholik und Süditaliener. Sein Vater, ein Charakter wie Crispi, war Konservator des Museums von Neapel und machte durch seine Freiheitsgedichte sich so verdächtig, daß er 1820 bei der Rückkehr der Bourbonen aus dem Lande verwiesen ward. Er ging nach London, wo er literarische Beziehungen hatte. Denn seine Frau war eine Schwester Polidons, des Sekretärs von Byron. Doch auch in der neuen Heimat blieb er mit der alten verbunden. Als Professor am Kings College lehrte er italienische Literaturgeschichte. Ein Kommentar der gött-

lichen Komödie war das Haupterzeugnis seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Und dieses Heimweh nach Hesperien vererbte sich auf die Kinder. Ein junger Mensch, der mit seinem Bronzekopf, seinem weiten offenen Hemdkragen und der Nonchalance seines Wesens eher einem neapolitanischen Gondoliere als einem Engländer glich, träumte Dante Gabriel aus dem Nebel der Themsestadt sich in den sonnigen Süden, in versunkene Schönheitswelten hinüber.

„Chants d'art catholique" lautete der Titel des ersten Gedichtbuches, das er als 17 jähriger herausgab, und wenn er später (1848) die Seele des Präraffaelitentums ward, so hatte er mit Hunt und Millais, den Mitbegründern der Bruderschaft, doch geistig garnichts gemein. Die malten, vom Naturmodell ausgehend, sehr vernünftige englische Bilder. Rossetti, Romantiker alter Kunst, saugte den Duft der frühchristlichen Werke ein, schwärmte für den mystischen Zauber alter frommer Legenden, für den archaischen Reiz goldener Heiligenscheine, für die zaghafte Sprödigkeit des Primitiven. The Girlhood of Mary Virgin und die berühmte Verkündigung sind Beispiele dieser artistischen Gourmandise.

Gleichzeitig kündigt sich schon darin die bebende Sinnlichkeit an, die später die Note Rossettis wurde. Mehr als die biblischen Legenden beschäftigten ihn die Sagen des Rittertums. Er malte Lancelot, wie er aus dem Schlafgemach Guineveres schleicht; Lancelot und Guinevere auf dem Grabe Arthurs, Tristan und Isolde, Francesco und Paolo, King Renés Honeymoon und Lucretia Borgia. Liebe, über der ein dunkles Verhängnis schwebt, Blutschande, Liebe auf Gräbern — das ist das Thema der Werke. Und so oft geküßt wird, so wenig ähneln die Küsse jenen tän-

delnden, flirtenden, wie Fragonard sie malte. Traurig, tieftraurig blicken die Liebenden sich an. Wie um sich für immer zu trennen, sinken sie sich in die Arme. „Ich trinke dir die Seele aus, die Toten sind unersättlich."

Rossetti verlebte in jenen Jahren seinen Honeymoon. Miß Elisabeth Siddal, die junge Modistin, die sein Freund Deverdt ihm zuführte, war seine Muse. Und die Krankheit, die Schwindsucht der jungen Frau brachte in seine Kunst die makabre Note. „Sie hatte große schwarze Augen, und ihre Farbe war von perlenhafter Blässe. Ihr bleiches Gesicht, ihre strahlenden Augen und rabenschwarzen Haare gaben ihr ein überirdisches Aussehen; man hatte, wenn sie hustete, die Empfindung, einer fast befreiten Seele gegenüberzustehen." Mit so teuflischem Raffinement hat Poe die Züge seiner schwindsüchtigen jungen Frau beschrieben, und dieser Tuberkelgeruch gibt auch den Gestalten Rossettis ihren ätherischen, spinngewebfeinen Reiz.

Nach dem Tode Elisabeths beginnen die Bilder aus der Vita nuova. Rossetti, der den Vornamen Dante trug, sah in dem Schicksal des großen Florentiners nun sein eigenes vorgebildet. Elisabeth wurde ihm zur Beatrice Portinari. Er malte die wunderbare Salutatio Beatricis in Eden und die Salutatio Beatricis in Terra; malte die Szene, wie Beatrice auf dem Balkon ihres Palastes still und leidlos ins Jenseits hinüberträumt; Dante, der vom Liebesgott an das Sterbelager der Toten geführt wird; Beatrice, wie sie am Jahrestag ihres Todes feierlich ernst dem Geliebten erscheint. Aber es fehlt den Bildern jeder erzählende Jnhalt. Nur eine Frauengestalt, ein Phantom starrt uns aus großem, wie im Glanz der Verwesung leuchtendem Auge an.

Auch diese späteren Köpfe hat man in Verbindung mit Elisabeth gebracht. Man hat gesagt, Rossettis ganze Kunst sei die Erinnerung an sein verlorenes Liebesglück, der Verkehr mit einer Toten gewesen. Doch richtig ist das wohl nicht. Nach Elisabeths Tode ließ Rossetti die Verse, die er ihr gewidmet hatte, mit ihr eingraben, und sieben Jahre später grub er sie wieder aus. Seit dieser Zeit beginnt auch ein anderes Weib in seinem Oeuvre zu herrschen — so wie bei Poe, in der Geschichte „Momus and Una", aus der Asche der Junggestorbenen sich wie ein Phönix der blühende Leib einer anderen erhebt, der die Erstgeliebte einen Tropfen ihres Blutes gab. Mrs. Morris, die Gattin seines Freundes William Morris, ward die Traumgöttin, die sein Denken beherrschte. Und erst diese späten Werke zeigen seine Kunst auf ihrer Höhe. Während er vorher eine Legende, Gebärden und Handlungen brauchte, suggeriert er nun durch ein einziges Symbol die Idee aller Sinnlichkeit, die es auf Erden gibt.

Nichts geschieht auf den Bildern. Die Dame wühlt nur in Rosen; sie läßt kosend die Finger über die feinen Glieder einer goldenen Kette gleiten; sie kämmt ihr kastanienbraunes Haar; sie träumt. Gleichwohl scheint von den Händen, den Augen, den Lippen etwas Magnetisches auszuströmen. „La bella mano" — da hat man die Empfindung einer weichen, weißen Hand, deren Berührung erschauern macht. „Venus Astarte" — da scheint ein schlanker Hals unter wahnsinnigen Küssen sich zurückzubeugen. „Lady Lilith" — da denkt man an einen Menschen, der seinen Kopf in diese Haare preßt und bebend die berauschenden Düfte einsaugt.

Die Farbe steigert noch die glühende sinnliche Wirkung. Denn von dem altertümlichen Stil seiner ersten

Zeit hat sich Rossetti bald befreit. Giorgione, der venezianische Canzoniere, dem er in seinem ganzen Wesen so ähnelt, ward auch als Maler sein Führer. Alle seine Bilder sind von einer wunderbaren, tiefen, feurigen Glut. Strahlendes Blau, heißes Rot und leuchtendes Grün fügen sich zu rauschenden Harmonien zusammen.

All das mußte auf die Engländer faszinierend wirken. Ein Mensch, dessen Vorfahren nicht Stout sondern Vesuvwein trank, hatte katholischen Mystizismus, südlich feurige Sinnenglut in den kalten, nebligen protestantischen Norden gebracht. In ein warmes, von wundersamen Blumen gefülltes Treibhaus trat man, berauschte sich am Duft dieser Werke, an dieser schwülen Erotik, die doch wieder so englisch war, da alles Brutale ihr fern blieb. Einen Strahl zu erhaschen von dem fremden Licht wurde seitdem das Bemühen der Besten. Ruskin setzte seine Lebenskraft daran, etwas von der Schönheit Altitaliens in den grauen, nordischen Alltag zu tragen. Swinburnes Poesie ist eine lateinische Renaissance, durch angelsächsischen Nebel gesehen. Es kam das „Oxford Mouvement", jene katholische Bewegung, die von Newman und Pusey ausging. Maler wie Burne Jones und Spencer Stanhope, Strudwick und Crane sind ohne Rossetti undenkbar. Kurz, es hob mit seinem Auftreten ein neuer Abschnitt in der Kulturgeschichte Englands an.

BURNE JONES

Burne Jones verhält sich zu Rossetti wie christliche Askese zu vulkanischem Sinnenrausch. Oder man könnte auch sagen, er geht hinter Rossetti her wie van Dyck hinter Rubens, wie die Ermattung hinter der Leidenschaft. Auf die himmelhoch jauchzende Liebe folgt die zum Tode betrübte, die Müdigkeit, fröstelndes Erschauern. Rossetti sang von „grausam roten Lippen, schlürfend mit weißem Zahn der Adern Saft“. Die Frauen des Burne Jones entsagen. Freud- und inhaltlos, bei elegischen Orgelklängen verläuft ihr Leben. Nur wenn der Abend kommt, wenn die Sonne scheidet, führen sie zu traurigen Weisen melancholische Tänze auf. Oder sie steigen nach dem einsamen Weiher nieder, um dort in den Fluten scheu ihre inutile beauté zu betrachten.

Auch in der Geschichte pflegen auf Zeiten des Sinnenkultus solche entsagungsvoller Frömmigkeit zu folgen. Ich denke an die sterbende Antike, an das endende Quattrocento, als an das Totenbett des Lorenzo Magnifico Savonarola trat. Zu diesen beiden Epochen fühlte Burne Jones sich besonders hingezogen. Das Bild Flamma Vestalis — die antike Priesterin, die den Rosenkranz betet — enthält die Quintessenz seiner Kunst. Und den Gedanken weiterspinnend, hat er dann alles behandelt, was die Welt an entsagungsvollen, weltschmerzlich traurigen Mythen kennt.

Die sanften Märtyrerinnen des Christentums fesselten ihn ebenso wie die Kassandraweiber der Antike. Seine Lieblingsgestalt war König Arthur: mit Guinevere und Lancelot, dem Zauberer Merlin, dem Gral und der Tafelrunde. Doch auch die altkeltischen Märchen in ihrer melancholischen Verträumtheit, der Roman de la Rose, die zarten Seelen-Aventiuren der provenzalischen Liebeshöfe zogen ihn an. Um ihnen Form zu geben, fragte er die feinsten alten Meister um Rat, wählte aus dem Schatz der Vergangenheit das Allerzierlichste, Köstlichste aus. Dem Botticelli entlehnt er seine Florgewänder, dem Mantegna seine schlanken Kavaliere mit der spiegelnden Stahlrüstung, dem Perugino die nackten Füßchen seiner Engel und dem Giotto die altertümliche Perspektive. Fiesole und Piero di Cosimo, Ambruogio Borgognone und Pollajuolo, Melozzo da Forli und Carpaccio, selbst die Musivkünstler von Ravenna geben in seinen Werken sich ein gespenstisches Stelldichein. Als Moderner und Nordländer legt er in ihre Figuren nur etwas Mildes, Versonnenes, sentimental Blasiertes hinein. Was bei den alten Meistern knospenhaft, straff und natürlich war, wirkt bei Burne Jones welk, artifiziell und schlaff. Die Dryaden Botticellis sind in den Wald von Broceliande versetzt. Aus Francesco Gonzaga wird der König Kophetua, aus Perseus Hamlet, aus Dante ein hysterischer Troubadour. Der Georg Donatellos beginnt Verse Swinburns zu sprechen. Man denkt an einen Blumentisch mit künstlich zubereiteter Erde, auf dem ein Sonderling exotische Pflanzen züchtet, sie täglich sorgsam mit lauem Wasser begießend.

Gleichwohl wäre es falsch, Burne Jones auf den überfeinerten Gourmet, auf den englischen Gustave Moreau zuzuschneiden. Der Sohn eines Holzschnitzers und Vergol-

ders, ähnelt er weit mehr einem zünftigen Werkmeister des Mittelalters. Fingerfertig und vielseitig, auf allen Gebieten bewandert, ein gewaltiger, nie rastender Arbeiter, setzte er die Anregungen in die Wirklichkeit um, die Rossetti, der vornehme Sproß italienischer Kultur, gegeben.

Lange war er überhaupt nur dessen sklavischer Schüler. Seine Kunst war das Abbild eines Traumes — des Traumes von südlicher Schönheit, den Rossetti träumte. Damen mit wallendem Haar und üppig-sinnlichen Lippen blicken aus verzehrenden Augen uns an. Rosen duften. Tiefblaue und rote Gewänder, tiefblaue Himmel und tiefblaue Berge stimmt er wie Rossetti auf rauschende Akkorde zusammen. 1859 und 1862 weilt er dann in London. Während Rossetti, der Italiener, sich begnügte, im Nebel Londons von seiner Heimat zu träumen, sah Burne Jones, der Engländer, der Ouvrier, dort der Wirklichkeit ins Auge. In der Gesellschaft Ruskins betrachtete er die alten Meister, und seit seiner Rückkehr löst sich der Zusammenhang mit Rossetti. Seine Kunst wird eine Synthese aller Stilformen, die seit den Tagen Justinians geblüht. Namentlich die Gotik beherrscht sein Denken.

Das heißt: Das Format seiner Bilder ist meist hoch und steil, und in solche Räume konnten auch nur hohe, schlanke, gestreckte Gestalten passen. Oft sind es Einzelfiguren, entsprechend denen, die auf altvenezianischen Altarwerken vorkommen. Doch auch, wenn mehrere ververeinigt sind, zerfällt das Bild dermaßen in lotrechte Streifen, als ob unsichtbare Pilaster die Gestalten trennten. Bilden Bäume den Hintergrund, so sind deren spitze, sich verschlingende Äste häufig so stilisiert, daß sie einen gotischen Spitzbogen über den Gestalten formen. Nacktes

ist selten. Kommt es ausnahmsweise vor, so sind auch in diesem Fall die Körper nie üppig und voll, sondern ganz pilasterhaft: hüften- und busenlos. Die Schenkel sind ins Unnatürliche verlängert. Die Schultern fallen nicht ab, sondern sind erhöht, so daß das Köpfchen darüber sich genau der Form eines schlanken Spitzbogens einordnet. Doch lieber als mit nackten Körpern arbeitet er mit Draperien, die dann so lotrecht fallen, als hätte er nach schweren, nassen Stoffen gezeichnet. Die Beine sind nie breit auseinandergestellt, sondern stets geschlossen und balancieren gewöhnlich auf der Fußspitze, was den Eindruck des Ätherischen, Schwebenden steigert. Die Arme sind für den Gotiker unbequem, da sie dem pilasterhaften Eindruck des Körpers schaden. Deshalb macht sie Burne Jones womöglich unschädlich. Sie sind unter dem Mantel verborgen oder auf den Rücken gelegt oder auf der Brust verschränkt oder sie hängen schlaff, wie tot, von den Schultern herab. Entfernen sie sich ausnahmsweise vom Körper, so bewegen sie sich nie in die Breite, sondern die Hand ist entweder in spitzem Winkel an das Kinn gelegt oder lotrecht — wie bei der „Wahrheit“ Botticellis — erhoben. Was bei den Menschen die Arme, sind bei den Engeln die Fittiche. Da auch sie, den Prinzipien der Gotik gemäß, nie zur Seite sich strecken dürfen, machen die Engel des Burne Jones oft den Eindruck, als ob sie an einem unsichtbaren Galgen hingen. Entweder hängen die Flügel ganz schlaff herab, oder sie sind kerzengerade in die Höhe gerichtet, in der Weise, daß jede einzelne Feder die Form eines Miniaturspitzbogens annimmt.

In ähnlichem Sinne ist alles Beiwerk gewählt. Wellige Ebenen, Berge mit getragenen Linien kommen in seinen

Bildern nicht vor. Es gibt nur Felsen, die, allen Pflanzenschmucks entkleidet, nackt ihr zackiges Formengerüst zeigen. Die Bäume haben keine runden Kronen. Es sind Zypressen, Lorbeerpyramiden, Lebensbäume und Tannen, die spitz, ganz obeliskenhaft, aufsteigen. Oder er stilisiert das Geäst, das spitze Blätterwerk verkrüppelter Weißdornhecken so, daß es an das krause Linienspiel gotischen Maßwerks gemahnt. Bilden Bauten den Hintergrund, so sind es Türme und schlank aufsteigende Kapellen; gotische Burgen mit zackigen Zinnen und engen, schmalen, steil aufragenden Türen, und Burne Jones betont die Vertikalrichtung noch dadurch, daß er irgendwo ein vergittertes Fenster anbringt oder Baugerüste vor den Gebäuden aufrichtet.

Auch sonst handelt es sich immer um spitze, dünne, gerade aufsteigende oder lotrecht gesenkte Dinge. Malt er Tiere, so sind es dünnbeinige Windhunde und Hirsche mit gezacktem Geweih; Giraffen, Pelikane und Schwäne mit langem, schlankem, gerade emporgerecktem Hals; Schlangen, die ganz lotrecht sich aufrichten, und Pfauen, die ihren langen Schweif ganz lotrecht senken. Blumen und Früchte sind auf seinen Bildern nie rund. Rosen und Veilchen, Weintrauben und Melonen, Orangen und Pfirsiche hat er in seiner späteren Zeit nie mehr gemalt. Er kennt nur schlanke, weiße Lilien und dünne Korngarben, zarte Schneeglöckchen und spitze Krokus, steilaufragendes Schilf und zackige Artischocken. Auch die Schilde seiner Ritter sind immer schlank, lang und herzförmig, lotrecht mit der Spitze auf den Boden gestützt. Lanzen, Schwerter und Köcher, die nur lotrecht gehalten werden, lange Spitzbärte und spitze Kopfbedeckungen, Orgelpfeifen, brennende Kerzen

und steil emporlodernde Flammen steigern noch die vertikale Wirkung.

Diese gotische Formensprache des Burne Jones hat auf die jüngeren Maler Englands überaus faszinierend gewirkt. Er wurde der Abgott der Ästheten, die einen pikanten Reiz darin sahen, für das Schlanke, Zimperliche zu schwärmen, nachdem sie am Breiten, Runden sich abgesehen. Und doch war er zu diesem Stil keineswegs aus Gourmandise gelangt. Er projizierte auf seine Ölbilder nur die Liniensprache, die er als Maler gotischer Glasfenster sich erworben hatte.

Denn Burne Jones war im Laufe der Jahre der bedeutendste Kirchendekorateur Englands geworden. Der Stil dieser Kirchen ist nun gotisch, und für die gotische Kirche bedeutet das gemalte Glasfenster dasselbe wie für die Renaissancekirche das Fresko. Vorher waren die Glasfenster aus Deutschland bezogen worden. Die Münchener Hofglasmalerei führte sie nach Zeichnungen Schnorrs, Wilhelm Kaulbachs und anderer aus, und sie waren gleich stillos wie alle Dekorationen, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden. Gute Nerven sind nötig, um diese breit ausladenden Gesten, diesen akademischen Cinquecentostil innerhalb der schlanken Gotik zu ertragen. Rossetti, dem zuerst die ganze Geschmacksbarbarei zum Bewußtsein kam, der als erster empfand, daß der Maler bei der Dekoration eines Gebäudes streng dem Stile des Bauwerks zu folgen, daß die Dekoration die harmonische Begleitung zur architektonischen Melodie zu sein hätte, fand keine Gelegenheit, das, was er fühlte, zu sagen. Burne Jones war der große Profiteur, der alles zur Ausführung brachte, was in Rossettis Feuerkopf rumorte. Mathematisch rechnete er aus, wie seine Bilder sein müßten,

um in allen Einzelheiten zu dem Stil der Bauten zu stimmen. Handelte es sich um gotische Kirchen, so sprach er die Liniensprache der Gotiker. Die amerikanische Kirche in Rom, die im Stile der ravennatischen Bauten gehalten ist, dekorierte er mit Mosaiken, die denen von San Vitale und Apollinare nuovo so stilgerecht folgen, wie ein Moderner, ohne Kopist zu werden, einem alten Stile nur folgen kann. Dem Teppich, der ein Chaos naturalistischer Formlosigkeiten geworden war, gab er die klare, ruhige, dekorativ wirksame Linie wieder. Als Illustrator wies er darauf hin, daß der Buchschmuck ebenso stilgerecht sich dem typischen Ensemble einfügen müßte, wie der Wandschmuck dem architektonischen. Und das ist es wohl überhaupt, was ihn mit der Gegenwart noch verbindet.

Denn der Dekadent Burne Jones, der Maler melancholischer Legenden, kann uns wenig mehr sagen. Aus dem Weichlichen, Kraft- und Tatlosen, Trost- und Hoffnungslosen, aus dem Schwelgen in müden, wehmütig entsagungsvollen Empfindungen sind wir glücklich heraus. Nietzsche hat uns von Schopenhauer erlöst, uns neue, große, positive Ziele gezeigt. Watts ist unser Mann, der greise, starke Watts, während Burne Jones nur dem entkräfteten Merlin gleicht: entkräftet durch Büchergelehrsamkeit, nicht aus dem Leben, sondern aus vergilbten Folianten den welken, modrigen Duft seiner Werke saugend. Auch in der gotischen Formensprache, die ihn zu Lebzeiten so beliebt gemacht, werden spätere Zeiten nichts sehr Verdienstliches sehen. Denn es ist Mode- und Geschmackssache, ob man eine gerade Linie und einen Spitzbogen für schöner halten will als einen Kreis oder eine Kurve. Und schließlich ist Burne Jones zu diesem alter-

tümlichen Stil ja nur deshalb geführt worden, weil er eine moderne Architektur nicht vorfand. Aber wichtig für England, auch für den Kontinent war, daß er parallel mit Puvis de Chavannes und unserem Hans von Marées nach einer langen Zeit stilloser Zersplitterung wieder auf den Zusammenhang der Künste hinwies. Ein Bild soll ein Bild sein. Es soll schmücken. Der ganze Raum soll ein Kunstwerk sein. Nur das einheitliche Zusammenspiel der Künste ergibt Schönheit. Daß er das aussprach und in seinen Werken bewies, bringt ihn mit der dekorativen Farbenanschauung der Gegenwart in ebenso engen Zusammenhang wie mit der kunstgewerblichen Bewegung, in deren Zeichen wir stehen.

G. F. WATTS

Neulich besuchte ich ihn. Man fährt weit hinaus aus der City, vorbei am Hydepark, am Kensington-Park, am Holland-Park, wo früher Byron und Macaulay wohnten. Das lärmende Leben verstummt. Man kommt nach Melbury Road, wo nur stille ernste Villen inmitten kleiner Gärten sich erheben. Nr. 6, ein epheuumsponnener, grauer Backsteinbau, kirchlich feierlich, patrizisch vornehm, ist Little Holland House. Hier wohnt er.

Watts ist Porträtmaler, auch ein Landschafter sondergleichen. Alle Großen seines Landes — Browning und Swinburn, Henry Taylor und Tennyson, Mill und Carlyle, den Kardinal Manning und Gladstone, Leighton und Millais, Rossetti, Morris und Burne Jones; auch einige Ausländer — Thiers und Guizot, Garibaldi und unseren Joachim — hat er in einem Pantheon des Genius vereinigt, hat sie gemalt in jenem feierlichen Stil, den von den Alten nur Tizian hatte. Und wie er die Menschen adelt, erschafft er auch eine Welt, die leuchtender in den Farben, größer in den Linien als die Erdenwelt ist. Jede willkürliche Stilisierung, alles „Heroische" fehlt. Aber er nimmt der Welt die Narben und Falten, die ihr vieltausendjähriges Alter ihr aufprägte. Der Glanz des Äthers ist reiner, das Blau der Berge ist tiefer, das Baumgrün duftiger, als wir Spätgeborene es sehen. So führt er in ein Traumland,

in eine urweltliche, unberührte, junge Natur, wie Adam und Eva sie gesehen haben mögen, als sie aus dem Garten Eden herausblickten, oder wie sie war, als „Nach der Sündflut“ die Sonne zum erstenmal wieder in jubilierendem Glanze über der neugeborenen Erde strahlte.

Also Watts ist ein Maler. Er hat in seinen Bildnissen die ganze Kultur der Alten, in seinen landschaftlichen Symphonien die Feinheit der apartesten Modernen. Das wollte ich vorausschicken, weil sich auf dieser Basis erst der eigentliche Watts erhebt: der Prediger, der Humanitätsapostel, der Menschenfreund. Er selbst sagte, er male Gedanken, keine Dinge; nur um seinem Volke Lehren zu geben, habe er den Pinsel ergriffen. Nie verkaufte er Bilder, denn sie sollten nicht verstreut, nicht in Privatsammlungen vergraben werden. Er hat sie teilweise der Tate Gallery geschenkt, wo viele Tausende sie sehen, teils in seiner Werkstatt behalten, die am Sonntag-Nachmittag jedem zugänglich ist und nach seinem Tode als Watts-Museum weiter bestehen soll.

Ähnliche Bestrebungen haben nun schon viele gehabt. Insbesondere an Wiertz kann erinnert werden, den belgischen Polterer, der auch seine Werke nicht verkaufte, sondern in jenem Museum vereinigte, das jedem, der Brüssel kennt, in schrecklicher Erinnerung steht. Mit gleichem Angstgefühl betritt man die Tate Gallery, fast geärgert, einen Maler, den man als Künstler verehrt, sich plötzlich in einen Religionslehrer verwandeln zu sehen. Doch die Wirkung ist seltsam. Die Leute sind so still im Watts-Saal, so ernst und feierlich, als ob sie in einer Kirche wären. Sie lachen nicht, sind nicht gleichgiltig und zerstreut. Lange stehen sie vor den Werken. Dann setzen sie sich nieder und denken nach.

Da ist ein Bild „Mammon“, ein animalischer Kerl, der seine fleischige Metzgerhand auf den Nacken eines Mädchens, den Fuß auf den Rücken eines Jünglings legt. Da ist das „Gewissen“, ein schreckhaft ruhiger Engel, der wie versteinert mit grünlich leuchtendem Auge uns anblickt, als könne er alles lesen, was in den Tiefen unserer Seele sich birgt. Da ist der „Geist der Güte, allen Kirchen der Welt gewidmet“, ein Mann mit traurigem, unendlich gütigem Auge, der in den Wolken thront, und zu dessen Füßen, in die Falten des Mantels gebettet, eng aneinandergeschmiegt, nackte Kinder lagern — die Weltregionen, wie die sein könnten, wenn das Priestergezänk nicht wäre. Kühn, sehr kühn ist die Trilogie „Sie soll Weib heißen“. Denn Watts nimmt hier zu der Lehre vom Sündenfall Stellung. Die Geburt der Eva, das bedeutet die Geburt der Venus. Aus Flammen und Wolken steigt ein Weiberleib, die Verkörperung aller Schönheit, hervor. Die Vögel singen, und die Blumen sprießen. Schwüle Sommerstimmung ist auf dem Mittelbild über die Welt gebreitet. Goldige Orangen und blutrote Äpfel reifen. Tiere mit ihren Jungen lagern im schwellenden Grase. Eva, mit wogendem Busen, an eine Rosenhecke gelehnt, atmet den Duft der Blumen. Da zuckt auf dem dritten Bild der Blitz des Himmels hernieder. Der blühende Baum ist versengt. Welk und verdorrt liegt der fruchttragende Zweig am Boden. Eine Schlange windet sich zischelnd über schmutzige Pfützen. Und inmitten dieser Wüste, in dieser zerstörten, sterilen, verfluchten Welt steht, noch immer üppig, noch immer schön, Eva, nun die Verkörperung der Sünde, eine Liebesgöttin, die Gott nur geschaffen, um sie für ihre Liebe zu strafen. Ich will mich nicht weiter bemühen, den Inhalt

der Werke zu beschreiben. Denn jedes banale Wort ist eine Versündigung an den Bildern, die nicht banal sind. Sagen kann ich nur, daß ich den Watts-Saal mit dem Gefühl verließ, das — dem Velasquez gegenüber — der alte Israels in die biblische Wendung faßte: „An diesem Tage fehlt mir die Lust, noch etwas anderes anzusehen.“

Alle Theorien von l'art pour l'art sind demnach Unsinn. Gewiß, die Gelehrsamkeit, die Cornelius und Kaulbach illustrierten, lockt keinen Hund vom Ofen. Die Friedensmanifeste des Antoine Wiertz blieben so wirkungslos wie die der Bertha von Suttner. Und alle diese „denkenden Künstler“ vergaßen vor literarischen Ideen die Erlernung ihres Handwerks. Darauf mußte die schärfste Reaktion erfolgen. Es mußte die Anschauung wieder zur Geltung kommen, daß nicht das Denken, sondern das Bilden das Wesentliche in den bildenden Künsten sei. So folgte auf den Denker der Ouvrier. Die Worte, die Lenbach vor einem Rembrandt sprach, als er Auerbach durch die Münchener Pinakothek führte: „Schau, Berthold, das ist gemalt“, sind für die ganze Epoche bezeichnend. „Der Maler muß malen können.“ Etwas anderes wurde nicht verlangt. Watts nach einer langen Zeit einseitigen Literatentums und einseitiger Pinselgeschicklichkeit hat wieder bewiesen, daß man Gedanken haben und doch Künstler sein kann. An den erhabensten Meistern des großen Stils, an Phidias und Tizian geschult, hat er als Erster wieder empfunden, daß der Maler doch ein sehr niedriges Ziel sich steckt, wenn er nichts anderes tut, als die Empfangszimmer von Kommerzienräten mit den obligaten Ölbildern zu versorgen; daß er mehr als ein Tapezierer guter Stuben; daß er Lehrer und Erzieher seines Volkes, der Verkünder einer Weltanschauung sein kann.

Hiermit ist der Finger in eine Wunde gelegt. Die Grundprobleme unserer Zeit starren uns entgegen. Denn alle klassische Kunst war von einer einheitlichen Weltanschauung getragen. Die Hellenen hatten ihre Götter, die Künstler des Mittelalters ihre Madonnen und Heiligen. Das Volk glaubte daran. Religion und Kunst waren eins. Welche Ideale sind geblieben? Woran glauben wir? Wo sind unsere Götter? Die Antwort fehlt. Wir bewundern Boecklin. Aber seine Kentauren und Satyrn sind doch nur komische alte Herrn. Wir verehren Burne Jones. Aber seine Gralritter und Troubadours sind nur Delikatessen für Ästheten. Und das Christentum? Ja, das Christentum. Stehen wir zu den Gestalten dieses Glaubenskreises noch in innerlichem Verhältnis? Sind sie uns mehr als die Troubadours, mehr als Flitter: melancholische Fabelwesen einer versunkenen Welt, zu denen prédilection d'artiste uns hinzieht? Ist Holman Hunt, der Malermissionar, nicht ein Kuriosum? Kann Uhde jemals eine gläubige Gemeinde finden? Die Weltanschauung fehlt uns. In einem großen Fragezeichen klingen die Werke unserer Denker aus, und unsere Künstler bemühen sich vergeblich, tote Gedanken zu galvanisieren in einer Formensprache, die auch nicht ihre eigene ist, sondern in jenen Zeiten, als die Gedanken Leben hatten, geschaffen wurde. Watts ist der einzige bis jetzt, der sich nicht mit dem Fragezeichen begnügte; in dessen Werken der Gedanken- und Empfindungsgehalt des Jahrhunderts sich zu neuen großen Formen verdichtete.

Jupiter und Juno, Christus und Maria sind tot. Also malt er sie nicht. Jeder Versuch, sie aufzuerwecken, wäre töricht. Lebendig sind aber noch die Mächte, vor denen von Anbeginn der Welt die Menschen betend oder

zitternd im Staub lagen: der Tod und die Liebe. Sie malt er. Nicht in antiquarischem Sinn. Nein, aus dem Seelenleben unserer Zeit heraus, für die sie etwas anderes als für die Menschen von einst bedeuten.

Denn für die Renaissancemeister war die Liebe der Cupido, gewöhnlich schelmisch und neckisch, manchmal düster und traurig, doch stets und immer der Cupido. Watts zeigt die andere Liebe, die erst unser Jahrhundert gebar. Der starke Ephebe auf dem Bild „Liebe und Leben" ist kein Lustspielgott, kein Eros. Es ist der Geist der Humanität, der Mildtätigkeit, der Nächstenliebe, der Güte, der sich der Armen annimmt, es ihnen erleichtert, den Weg durch das rauhe Leben zu gehen.

Der Tod war für die Griechen der schwarze Schatten, der auf die Freude fällt. Memento mori, das sagte: memento vivere. Genieße das Leben, denn der Tag kommt, da du es nicht mehr kannst. Für das Mittelalter wurde er der Teufel. Wenn Menschen lachen und küssen, just in diesem Augenblick kommt er, packt sie und schleppt sie unter Rippenstößen vor den Richter. Für uns bedeutet er etwas anderes: das tiefe Sphinxrätsel des Daseins, die Verklärung; nach langem nervösem Hasten die große Ruhe. Auch dieses Empfinden vom Tode nahm lange vor Bartholomé in Watts' Werken Gestalt. Sein Todesengel ist das ewige Nirwana, in dessen Schoß alles, was Leben hatte, zurücksinkt; sein Messenger der verklärende Strahl, der dem Niedrigsten, Ärmsten für einen Augenblick Majestät verleiht.

Doch nicht nur Tod und Liebe hat er neu beseelt, ihnen eine neue Bedeutung, neuen Sinn gegeben. Auch all jene anderen Gestalten, die zu faden Allegorien geworden waren — Gerechtigkeit, Zeit, Gewissen — erhielten durch

ihn wieder Leben. Aus allen Religionen der Welt schälte er die „ewigen Wahrheiten" heraus, jene Wahrheiten, die an kein Zeitalter, an kein Bekenntnis gebunden sind. Alles Antiquierte bleibt fern. Nur das, „was edel und gut ist, den Menschen ins Herz einzugraben", ist sein Ziel. Dabei vermeidet er jeden salbungsvollen Priesterton. Nie heißt es: Du sollst, du mußt. Langsam, leise, ohne daß man die Absicht merkt, setzt er das Herz in Schwingung. Nur Dinge sagt er, die auch unsere glaubenslose Zeit, jeder, jeder noch glauben kann. Er sagt sie so einfach und schlicht, setzt so wenig „Kenntnisse" voraus, daß jeder, jeder den Sinn versteht. Das heißt: als der erste nach den Klassikern hat Watts wieder Sakralbilder geschaffen.

Und was das Schönste ist: nicht nur gemalt, auch gelebt. Es strömt aus den Werken der vornehme Adel seines eigenen Wesens, die große selbstsichere Ruhe eines Mannes, der an sich und seine Sendung glaubt, an seine Sendung, die Menschen edel zu machen, einen neuen Glauben zu stiften, eine neue Religion.

Eine neue Religion? Ist der Gedanke so wahnwitzig? Könnte ein Religionsstifter — statt des sophistischen Wortes, des rohen Schwertes — sich nicht des Pinsels, des Meißels bedienen? Läßt sich nicht vorstellen, daß um die Bilder, die das Little Holland House vereint, einmal ein Tempel gebaut wird, nicht in hellenischem, nicht in christlichem Stil, sondern in unserem Stil, im Stil der freien Geister, der guten Europäer, der guten Menschen? Jauchzend der Sonne entgegen reitet der nackte Ephebe auf dem Bildwerk, an dem der greise Meister jetzt schafft . . . Das sind ja Träume. Aber sie sind schön.

WHISTLER

Whistler war für Interviews nicht zu haben. Als ich ihn zum letztenmal vor ein paar Jahren in seiner Wohnung am Fitzroy Square in London besuchte, hätte ich ihn gern nach seiner Jugendgeschichte, nach seinen Beziehungen zu den französischen Impressionisten und allerhand anderem gefragt. Doch er ließ sich nicht dirigieren. Statt mir zu antworten, schimpfte er nur auf England, auf die englische Kunst, das englische Publikum, die englische Kunstkritik — auf alles. So weiß ich, obwohl mich das Leben manchmal mit ihm zusammenführte, und mehrere Briefe von ihm in meinem Schreibtisch liegen, doch über sein curriculum vitae nicht viel zu sagen.

Er entstammte einer irischen Offiziersfamilie. Sein Großvater, ein Major John Whistler, siedelte 1810 von Irland nach Amerika über. Dessen Sohn war Major George Whistler, der später als Ingenieur nach Rußland ging, wo er die Petersburg-Moskauer Eisenbahn erbaute und unter Kaiser Nikolaus eine einflußreiche Stellung einnahm. Er hatte sich in Amerika mit einer Dame aus Kentucky verheiratet, und als Sohn dieses Paares wurde James Mac Neill Whistler, der Maler, 1834 in Lowell, Mass., geboren. Seine Kinderjahre verlebte er in Rußland. Erst nach des Vaters Tode kehrte seine Mutter nach Amerika zurück, wo er seine Erziehung in der Kriegsschule von West Point

erhielt. Auch er sollte Offizier werden. Doch bald vertauscht er den Degen mit dem Pinsel. 1856, 22 Jahre alt, tauchte er in Paris auf, wo er in das Atelier Gleyres eintrat und sich an Degas, Fantin-Latour, Ribot, Le Gros und Braquemond anschloß. In Paris veröffentlichte er 1858 auch seine erste Radierungsserie: „The little French Set.“ Einige Bilder, die er 1859 in den Salon schickte, wurden zurückgewiesen. Dasselbe Schicksal hatte 1863 sein erstes hervorragendes Werk, die „Femme blanche“, die dann im Salon des Refusés erschien und gleichzeitig mit Manets „Dejeuner sur l’herbe“ in Künstlerkreisen ungemeines Aufsehen machte. Die weiße Dame, stehend, hob sich von einem weißen Vorhang ab, der den Hintergrund des Bildes deckte. Das Ganze war, durch die Linien einer Figur auseinandergehalten, eine Kombination weißer Töne, ein Arrangement in Weiß. Das war damals im Titel noch nicht gesagt. Aber bei den späteren Werken war immer beigefügt: „Portrait de ma mére. Arrangement en gris et en noir.“ „Portrait de Miss Alexander. Arrangement en noir et en blanc.“ In beiden Werken hoben die Figuren, schwarz oder weiß gekleidet, von einer perlgrauen Wand sich ab. Eine schwarzgerahmte, vom weißen Passepartout umgebene Radierung an der Wand, eine Rose oder die weiße Straußfeder eines Filzhutes brachte in die graue Harmonie die einzige hellere Nuance.

Wie Whistler zu dieser vornehmen Monochromie gelangte, ist nicht schwer zu sagen. Velasquez war seit dem Ende der fünfziger Jahre in den Gesichtskreis der Pariser Maler getreten. Mehrere, wie Fantin-Latour, hatten das Museo del Prado besucht. Die Ausstellung von Manchester 1857 hatte auch die vielen in englischem Privatbesitz be-

findlichen Werke des großen Spaniers bekannt gemacht. Burger-Thoré schrieb über ihn 1860, zweihundert Jahre nach seinem Tode wurde ihm vor dem Louvre das bekannte Reitermonument errichtet. Sowohl bei Fantin wie bei Alfred Stevens und Le Gros sind die Einflüsse wahrnehmbar. Und von allen, die damals wie Planeten um die Sonne des Velasquez kreisten, ist Whistler wohl derjenige, der den Geist dieser ritterlichen Kunst am besten erfaßte. Er hat das Weiß des Velasquez und sein unbeschreibliches Rosa, hat jenes Perlgrau und Schwarz, die doch nie soßig und schwer, sondern silbern und durchsichtig sind. Gleichzeitig teilt er mit Velasquez den großen Zug der Linien. Die Zeichnung haftet nie am Nebensächlichen, Kleinlichen der Form. Alles ist auf ruhige Silhouetten, auf klare Formenkomplexe zurückgeführt. Selbst das Kostüm, obwohl der Gegenwart angehörig, ist vereinfacht, in den großen Stil übersetzt. Durch diese Unterordnung aller Einzelheiten — koloristisch wie zeichnerisch — erreichte er die monumentale Haltung seiner Bildnisse. Aus Porträtfiguren werden Gestalten von fast mystischer Größe: Schatten, die in ruhig vornehmer Stille vor uns hintreten.

Außer Velasquez wirkten die Japaner auf ihn ein. Denn der Beginn der sechziger Jahre war ja auch die Zeit, als der Osten seine Botschaft an die abendländische Kunst erließ. Die ersten Farbendrucke und Bilder der japanischen Klassiker wurden bekannt. Eine neue Welt tat sich auf, so fremdartig und doch so voll von Schönheit, daß die Begeisterung bald ganz Paris eroberte. Champfleury, Burty, Zola legten ihre Sammlungen an. Eine Gruppe von Künstlern und Kritikern gründete eine japanische Gesellschaft. Eines der Mitglieder, Zacharias Astruc, veröffentlichte

eine Reihe von Artikeln über das „Reich der aufgehenden Sonne“. Die Theater brachten japanische Feerien. Es ist bekannt, daß alle Impressionisten — Manet wie Monet und Degas — gleichmäßig vom Japonismus befruchtet wurden. In Whistlers Bildnissen zeigt sich der Einfluß der Japaner wohl nur in der geistvollen Art, wie er, von Velasquez abweichend, einen Blütenzweig, einen Fächer, eine Vase irgendwo anbringt — Dinge, die scheinbar planlos hingesetzt, doch in wunderbarer Weise dazu beitragen, der Komposition die Balance, das harmonische Gleichgewicht zu geben. Aber desto deutlicher spricht der Japonismus aus seinen Landschaften. Denn worin liegt die Größe jener fremden Meister? Warum haben sie so faszinierend gewirkt? Nachdem unsere Maler so lange die Ölbilder des siebzehnten Jahrhunderts betrachtet hatten, war es so reizvoll und neu, diese leichten Aquarelle zu sehen, in denen die lebhaftesten Farben, die feinsten Lichtwirkungen wiedergegeben waren und doch niemals in verletzender Buntheit. Rote und grüne Bäume, dunkle Himmel, glühende Lampions, gelbe Mondsicheln, flimmernde Sterne, die weißen und rosa Blüten des Frühlings, greller Schnee, der auf zierliche Gärten fällt — alles war dargestellt. Und nirgends Mißklänge, überall sanfte, schmeichelnde, deliziöse Akkorde, alles zusammengehalten durch jene große Harmonie, die das Endziel malerischen Strebens ist und die man in Europa bisher nur mühevoll, durch Abstimmen auf Braun oder Grau erreichte.

In diesem Sinne sind alle Landschaften Whistlers konzipiert. Gleich den Japanern versuchte er feine Lichterscheinungen, die flüchtigsten Phänomene atmosphärischen Lebens wiederzugeben: Sterne, die in silbernem Glanz

das bleiche Firmament durchglitzern, Laternen, deren flimmerndes Licht die blaue Dämmerung durchzuckt, Leuchtkörper, die wie matte Kugeln in der Luft erzittern und langsam wie ein Goldregen niedersinken; Raketen, die bald mit Knistern und Prasseln, bald sanft und sprühend und in tausend Farbentönen leuchtend in der Tiefe des dunklen Nachthimmels verschwinden. Doch sein Ziel — wie das der Japaner — war nicht nur die Wahrheit in der Wiedergabe der Natureindrücke, nein, die selbständige Verarbeitung, die symphonische Gestaltung koloristischer Werte. So erklären sich die Titel, die er seinen Werken zu geben pflegte. Stellt das „Motiv" eines Bildes die Mischung mehrerer Klangfarben in ein Melodiensystem dar, so nennt er es „Harmonie" oder „Arrangement" in den Tönen, die den wichtigsten Teil der Tonleiter bilden. Gibt eine einzige Farbe den Grundakkord an, so heißt es „Note" in Orange, graue Note, Note in Blau und Opal. Die Note ist der Schlüssel, mit dem die anderen Töne gestimmt sind.

Eine Separatausstellung solcher Werke wurde 1874 in London, Pall Mall Nr. 48, veranstaltet. Man sah in der Hauptsache kleine Bilder, die als Noten, Harmonien und Notturnos, als Arrangements in Gelb und Weiß, Arrangements in Braun und Gold, Harmonien in Gras- und Pfirsichfarbe, als Symphonien in Blau und Rosa oder als Variationen in Grau und Grün bezeichnet waren. Die Einladungskarten waren gleichfalls gelb, grau und silbern gedruckt, Fußboden und Wände der Säle je nach der durchgehenden Note der Bilder gelb und weiß, grau und silbern dekoriert, sogar die Diener in Gelb und Weiß, Grau und Silber gekleidet. Mit den Bildern war Whistler selbst nach London gekommen, das seitdem sein Wohnsitz blieb, soweit bei einem Manne,

der auch später bald in Paris oder Rußland, bald in Venedig oder Amerika auftauchte, überhaupt von einer Heimat zu sprechen ist. Und selbstverständlich erfolgte sofort zwischen Maler und Publikum ein Zusammenstoß. Man war in England gewöhnt, nur Bilder zu betrachten, die, bis ins kleinste ausgefeilt, einen literarischen Inhalt vortrugen. Hier stand man vor Werken, die — inhaltlos, skizzenhaft und verschleiert — das l'art pour l'art mit dem Rechte des Absolutismus betonten. Ruskin, der „König der Kritik", stürzte sich mit Tigersprüngen auf den Ankömmling. Eine Malerei, die alle Linien auflöse, sei keine Kunst. Billige Fexereien könnten als Bilder nicht gelten. Es kam zu dem berühmten Prozeß. Alle Sachverständigen, die das Gericht herbeizog — Burne Jones war auch darunter — unterschrieben ehrfurchtsvoll die Worte Ruskins. Die Nachwelt aber dankt es dem Prozeß, daß Whistler in Anschluß an die Verhandlungen jene wunderbare Schrift „Art and art critics" verfaßte, worin er in so klassischen Worten gegen allen Philistergeschmack zu Felde zog und die Theorien seiner eigenen Kunst verkündete. „Wenn der Abendduft die Ufer mild umschließt, die kleinen Häuschen sich in weichem Nebel baden, wie Glockentürme die niedrigen Schornsteine, die Speicher wie Paläste in die Nacht starren, die ganze Stadt sich mit dem Himmel eint, und Geisterland sich vor dem Auge auftut — da versteht der Philister nicht mehr, weil er aufhört, genau zu sehen. Doch dem Künstler weiht, nun in Tönen redend, die Schöpfung ihr schönstes Lied, ihm, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, ihrem Meister, weil er sie kennt. Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung eine klare. Nicht durchs Vergrößerungsglas sieht er ihre Blumen,

um botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern mit dem Blicke des Ästheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung künftiger Harmonien schöpft.“

Warum blieb Whistler in London, das ihm einen so unfreundlichen Empfang bereitete? Nun, in ganz Europa existiert kaum eine andere Stadt, wo es so viele Lichtwunder, so viele Beleuchtungsphänomene exquisitester Art zu sehen gibt. Es ist ganz seltsam, abends an der Themse zu stehen, zu beobachten, wie das Licht des Mondes und der Gaslaternen in tausend Reflexen auf dem Spiegel des Flusses flimmert. Es ist ein ganz merkwürdiger Effekt, wenn die Sonne gelb und orangenfarbig durch dicke, rauchgeschwärzte Wolken bricht oder wenn sie tieftonig durch ein Meer von Nebel schimmert, in dem die Menschen und Häuser wie graue Phantome verschwimmen. Es ist wunderbar, vom Verdeck des Omnibuses abends über eine lange Straße hinauszublicken, über die, wie flackernde Irrlichter, die blauen, grünen, roten und gelben Laternen der Pferdebahnwagen huschen. Dann die fabelhaften Phänomene des Londoner Hafens. Leser, hast du einmal auf dem Deck eines Schiffes gestanden, wenn der Abend über das Meer sich senkt, wenn das ruhige, dunkle Wasser, über das der Dampfer in regelmäßigen Stößen gleitet, mit dem Blau des Himmels verschmilzt, wenn ein Schleier grauschwarzer Dämmerung das Auge umwogt und plötzlich zuckend das Licht eines Leuchtturms aufflammt, ein großer gelber Fleck, rund und flimmernd wie ein mächtiger Planet? Hast du das märchenhafte Lichtleben beobachtet, wenn ein Schiff abends sich dem Hafen nähert; wenn das Lichtmeer der Stadt und der Glanz der Sterne sich in tausend

goldenen und silbernen Reflexen im Wasser spiegeln? An dieser ganzen Welt von Schönheit waren die englischen Maler gleichgültig vorübergegangen. Whistler entdeckte sie. Niemand hat mit frommerem Schauder in die endlose Dunkelheit geblickt, niemand mit zarterer Empfindung die stummen Sterne betrachtet, die ewig am bleichen Firmament dahinrollen, niemand den Rhythmus der Wogen und das stille Schweigen des Meeres mit größerer Meisterschaft geschildert.

Man sollte meinen, London hätte schon deshalb Whistler danken müssen, weil er der erste große Verkünder seiner landschaftlichen Schönheiten war. Und Whistler hat — nicht nur durch seine Bilder, auch durch seine Schriften und Vorträge — sich redlich bemüht, der neuen Kunst in England ein Heim zu schaffen. Während vorher fremde Werke in die Londoner Ausstellungen kaum Einlaß fanden, wurden seit den achziger Jahren von der International Society of Sculptors, Painters and Graveurs, die sich unter Whistlers Vorsitz gebildet hatte, internationale Ausstellungen veranstaltet, die eine Brücke zwischen der englischen Kunst und der des Kontinents zu schlagen suchten. Whistler veranlaßte auch, daß Werke der Impressionisten, Bilder von Manet und Monet, von Degas und Renoir, zuweilen in den Londoner Kunstsalons gezeigt wurden. Doch obwohl er auf diese Weise auch seiner eigenen Kunst den Boden zu ebnen suchte, blieb er in London bis zu seinem Tode ein Fremder. Nur in Schottland verstand man ihn. Dorthin sind seine entscheidendsten Werke gekommen. In der Corporation Gallery in Glasgow hängt das Porträt Carlyles, jenes wunderbare Bild, das in seiner raffinierten Harmonie grauer, schwarzer, brauner und weißer Töne wie ein äthe-

risch gewordener, zum Spirit verflüchtigter Velasquez anmutet. Bei Mr. Burrell in Glasgow ist die ,,Prinzessin aus dem Lande des Porzellans", das erstaunliche Bild von 1864, in dem er ein japanisches Kostüm, japanische Paravents und japanische Vasen zu einem so aparten Tonbukett vereinigte. Auch von seinen Notturnos, jenen Dämmerungsstimmungen, in denen er das Weben der Nacht und das Wogen des Nebels, das Spiel kleiner zitronengelber und hochroter Lichter, die zaghaft den bleichen Äther durchzucken, mit so souveräner Meisterschaft wiedergibt, sind, wie die Glasgower Centenale zeigt, die feinsten nach Schottland gelangt. So ist es natürlich, daß er dort — in den Boys of Glasgow — auch seine verständnisvollsten Nachfolger fand.

Und noch größere Ehren als jenseits des Kanals wurden ihm auf dem Kontinent bereitet. Paris, wo im Luxembourg das Porträt seiner Mutter hängt, hat niemals vergessen, daß er ehedem zu der stolzen Garde der Indépendants gehörte. Auch in München, seit dem Ende der siebziger Jahre, nahmen seine Werke den Ehrenplatz aller Ausstellungen ein. Man verehrte in ihm den Menschen ebenso wie den Künstler. Denn Whistler war ein vornehmer Mann. Als ein Verächter alles Banalen, jeder Allerweltsschönheit feind, ging er in stolzer Unabhängigkeit seinen Weg. Und sein Oeuvre wird über die Jahrhunderte hinaus verkünden, daß unsere Zeit, mag sie sonst noch so sehr hinter den Blüteepochen der Vergangenheit zurückstehen, doch auch manches hervorbrachte, was den Vergleich mit den besten Schöpfungen der großen Alten verträgt.

SEGANTINI

Segantini ist tot — der vierte große Hirtenjunge, den die Geschichte der italienischen Kunst verzeichnet. Vor sechs Jahrhunderten wurde vom Maler Cimabue der junge Giotto entdeckt, wie er, bei der Herde sitzend, ein Schaf auf einen Steinblock zeichnete. Im fünfzehnten Jahrhundert folgten Andrea del Castagno und Mantegna. In unseren Tagen wiederholte sich die Giotto-Legende bei Segantini. In Arco ist 1858 blutarmen Leuten ein Kind geboren. Fünf Jahre später stirbt die Mutter. Der Bube wird nach Mailand zu einer Stiefschwester seines Vaters gebracht, lernt alle Not, allen Jammer des Lebens kennen. Wie Watteau einst, faßt er einen großen Entschluß. In Paris, der Heimat alles Schönen, will er sein Glück versuchen. Doch der Weg von Mailand ist weiter als der von Valenciennes. Ermattet sinkt er eines Abends am Eingang eines Alpendorfes nieder. Ein Bauer nimmt ihn als Hüterbuben in Dienst. Und nun geschieht, was man nicht glauben würde, wenn es nicht im Künstlerlexikon von Gubernatis stünde. Er hat auf einen Steinblock ein Schwein gezeichnet. Die Bauern laufen zusammen und führen den neuen Giotto im Triumph ins Dorf. Ein reicher Mann läßt ihn die Mailänder Akademie besuchen, und aus dem Hirtenjungen wird der Künstler Segantini.

Wie aus Millet, dem Bauernknecht, der Homer der Bauern wurde! Denn seiner Mailänder Studienzeit hat

Segantini so wenig wie Millet dem Aufenthalt in der Delaroche-Schule zu danken. Beide erwarben sich bei ihren Lehrern die Herrschaft über die Technik, und als sie im Besitz aller Kunstmittel waren, warfen sie sie weg, um von vorn zu beginnen. Beide malten, was sie in ihrer Jugend getan. Fern vom Strudel der Welt lebten sie dem großen Werk, zu dem das Schicksal sie ausersehen: Millet in Barbizon, Segantini in Val d'Albola, 1600 Meter über dem Meer. Beide hatten die Einfachheit antiker Menschen. Millet ging wie ein Zeus von Otricoli daher. Segantini glich einem byzantinischen Heiland.

In ihrer Kunst sind sie nicht minder verwandt. Millets Tat war, daß er als erster das Heroische im Menschen der Gegenwart sah. Vorher hatten die Maler, sofern sie nicht Anekdoten erzählten, den „Stil" nur dadurch erreicht, daß sie wie Robert die Bewegungsmotive griechischer Statuen am modernen Menschen erprobten. Millet, der beobachtete, nicht erfand, der keine fremde Schönheit in die Dinge hineintrug, sondern pietätvoll aus den Dingen selbst die Schönheit heraussah, lernte im menschlichen Körper eine Würde, in den Bewegungen des Bauern große Linien, einen majestätischen Rhythmus sehen, den vor ihm keiner entdeckte. Seine Werke bekamen den Stil der Erhabenheit. Obwohl sie Bauern darstellen, gleichen sie Sakralbildern, so grandios sind sie in ihrer biblisch feierlichen Einfachheit.

Von Segantinis Werken gilt dasselbe. Nur mit dem Unterschied, der im 15. Jahrhundert zwischen Piero della Francesca und Mantegna herrscht. Millet und Segantini — das bedeutet Scholle und Felsen. Millet war Ackersmann. Aus seinen Werken strömt der Erdgeruch frisch gepflügten

Bodens. Die Scholle dampft. Über fette, wogende Kornfelder schweift der Blick. Die Sonne ist ein befruchtendes Gestirn, das die Menschen schwitzen läßt und das Getreide reifen. Schwerfällig gehen die Bauern, bei jedem Schritt in das lehmige Erdreich einsinkend. Dem entspricht die Malweise in ihrer fettigen Schwere.

Segantini war kein Bauer, sondern ein Sohn der Alpen. Rein und dünn ist dort oben die Luft, dünn und kalt, kalt bis auf die Knochen, selbst wenn die Sonne noch so sehr flimmert. Spitzes, bleichsüchtiges junges Grün entsprießt dem steinigen Boden. Scharf, wie aus Stahl geschnitten, heben die Silhouetten der Menschen von dem klaren Firmament sich ab. Es ist eine einsame, nordisch herbe Natur, und da man ähnliches vorher nur auf norwegischen Bildern sah, muteten die Werke Segantinis an, als hätte ein Norweger sich in den Süden verirrt. Ohne daß sonst eine Ähnlichkeit mit den nordischen Malern vorliegt. Denn wie Millet trat Segantini an die Kunst heran gleich jenem Griechen der Urzeit, der auf ein Elfenbeinstück die Silhouette eines Mammuts ritzte. Wie Millet hatte er, fern von jeder „Strömung", in sich selbst den Ausdruck seines Fühlens gefunden. Bei Millet, dem Ackersmann, scheint es, als hätte er seine Bilder nicht mit Farbe, sondern mit Lehm und Dünger gemalt. Segantinis Werke ließen an die enkaustische Wachsmalerei der Alten, an den Mosaikstil des Mittelalters denken. Aus kleinen, flimmernden Strichen bestanden sie. Steinern und stählern, nicht weich und duftig; wie musivische Arbeit, nicht wie Ölbilder wirkten sie. Diese Technik allein — die im Prinzip nur, nicht in der Wirkung sich mit der der Pointillisten berührt — gestattete ihm, wiederzugeben was er wollte; die steinige, felsige

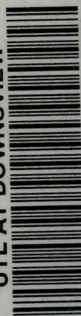
Alpennatur; die flimmernde, flirrende, dünne Luft; die festen, stählernen Silhouetten.

So ward er, ohne selbst daran zu denken, ein Führer in der großen Rückschlagsbewegung, die auf den Impressionismus folgte. Liebermann zuweilen, Meunier, Segantini, sie sind die großen Meister der Linie, die aus „Trivialem Erhabenes machten“. Mit den „denkenden Künstlern“, die den Naturalisten folgten, berührt er sich auch darin, daß er neben dem Pinsel die Feder führte. Mit ihnen hat er gemein, daß er von realistischen Stoffen zu gedankenvollen biblisch symbolistischen Werken kam. Seine Verkündigung, der göttliche Knabe, die Kindesmörderinnen waren Erzeugnisse einer Kunst, die, dem Boden des Naturalismus entwachsen, auf die Eroberung neuer überirdischer Welten ausging.

Er hat sein Lebenswerk nicht vollenden können. 1889, auf der Münchener Ausstellung, kam Deutschland unter den Zauber seiner Kunst. 1896, in Berlin, war eine Übersicht seines Schaffens gegeben. Im nächsten Jahre werden wir vielleicht noch das Werk bewundern, das der Sterbende unvollendet hinterließ: das große Panorama des Engadins, das er für die Pariser Ausstellung plante. Jung, den Kopf voll Plänen, mit 41 Jahren ging er dahin. Italien verliert in ihm seinen größten Künstler, die Kunstgeschichte einen der Seltenen, bei denen Mensch und Werk, Herz und Hand sich deckten.

INHALT DES ERSTEN BANDES

Gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.
Titel und Einband von
Bernhard.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 22 06 006 2